
MANUEL DE
LITHOGRAPHIE
ARTISTIQUE POUR
L'ARTISTE & L'IMPRIMEUR
par
E. DUCHATEL
Préface
de
Leonce BENEDITE
Conservateur du Musée
DU LUXEMBOURG
LITHOGRAPHIES ORIGINALES
BELLEROCHE . ANDRE CAHARD . DESIRE-LUCAS
FAIVRE . c. LEANDRE . PAUL MAUROU
METIVET . L. MONOD . MAURICE NEUMONT
GEORGES REDON . VALLET . A WILLETTE
Edité par E. DUCHATEL, essayeur à la Sté des Impr Artistiques, MINOT
Maurice Eliot

MANUEL

DE

LITHOGRAPHIE ARTISTIQUE

ERRATUM

Page 23 : 10e ligne.

Au lieu de lire : *il ne supporte aucune acidulation* — lire : *il ne supporte qu'une très faible acidulation.*

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Première Edition à 500 Exemplaires

200 avec remarques et dédicaces, sur papier de luxe, à la forme numérotés de 1 à 200

300 sans remarques avec dédicaces, sur papier du Marais, numérotés de 1 à 300



N° ....

Manuel de Lithographie Artistique

pour

l'Artiste et l'Imprimeur

par

E. DUCHATEL

Préface de

Léonce BÉNÉDITE

Conservateur du Musée du Luxembourg



Lithographies Originales

de MM. A. BELLEROCHE, ANDRÉ CAHARD, NOËL DORVILLE, ABEL FAIVRE, C. LÉANDRE, PAUL MAUROU, LUCIEN MÉTIVET, L. MONOD, MAURICE NEUMONT, GEORGES REDON, L. VALLET, A. WILLETTE.

PRÉFACE

Il n'y a pas de meilleurs livres que ceux qui sont faits par les praticiens. On est sûr avec eux de s'instruire. Un esprit simple et positif, des idées nettes, des indications précises, de bons conseils pratiques accompagnés de démonstrations figurées qui sont comme des leçons de choses, un langage juste et clair dépouillé de cette terminologie scientifique dont abusent les faux savants, qui cachent sous la broussaille hérissée des mots techniques les trous de leur demi-science, pire hélas! que la pire ignorance! Et surtout pas de littérature, pas de philosophie ni d'esthétique! Si, par basard, cette coquetterie les prend au dernier instant, ils passent ces manières à leur préfacier, comme vous ne manquez pas de faire aujourd'hui, mon cher Duchâtel.

Je n'ai cependant pas l'intention de tirer d'autre philosophie de votre livre que celle que j'en ai déjà extraite lors de sa première édition, alors que vous me faisiez l'honneur, renouvelé en ce jour, de me confier le soin de le présenter au public. Et cette philosophie se résume en deux lignes. « La Lithographie n'est point, comme on l'a cru si longtemps, une branche spéciale de la gravure, mais une manifestation pure et simple de l'art du dessin. »

Il y a quatorze ans, mon cher Duchâtel, que j'écrivais cela en tête de la première édition de votre excellent Traité de lithographie artistique. *C'était exactement, car la date est précise, le 26 mai 1893. Le temps a marché depuis et nos idées ont fait du chemin. Ce qui semblait jadis des nouveautés révolutionnaires*

et subversives est devenu depuis la vérité commune et banale. Que d'événements d'ailleurs, en faveur de la lithographie originale! Le Centenaire, célébré en 1895, au Palais des Arts Libéraux et qui fut suivi de la fondation de la Société des Peintres-Lithographes. Nous en étions un peu les parrains, Dillon et moi, puisque elle empruntait le nom de notre publication, alors en pleine vogue, qui groupait les peintres autour de la presse lithographique! Puis les expositions successives de la Société et les manifestations brillantes et, aussi, touchantes, dues à son initiative: l'érection du monument Gavarni; le festival Henry Monnier; la création, à côté de la Société, du groupement des Humoristes. Et, ailleurs, à l'Ecole des Beaux-Arts: l'exposition Daumier, l'exposition Whistler, l'exposition Fantin, l'exposition Carrière; au Luxembourg: l'exposition Fantin-Latour, l'exposition Lewis-Brown, l'exposition Henry Monnier, l'exposition Toulouse-Lautrec, sans parler de celles de Bracquemond, de Legros ou de Buhot qui montraient en même temps ces grands, savants, puissants ou délicats graveurs sous leur caractère intermittent de lithographes.

Et que de livres, de publications, d'albums! C'est en 1895, juste à l'heure de la célébration du Centenaire, que mon pauvre ami Henri Bouchot, écrivait son histoire de la Lithographie, *dans la bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts. Cet érudit et vivant petit manuel d'histoire n'était pas très tendre toujours pour nos plus grands contemporains. Il y a, entre autres, sur Fantin-Latour, une phrase terrible que l'intelligent et libéral Conservateur des Estampes a dû bien regretter. Quoi qu'il en soit, avec quelle bonne grâce il sut se faire pardonner ses boutades réactionnaires en ouvrant largement, lorsqu'il en fut le chef, la porte du Cabinet des Estampes à la lithographie originale. Les Musées du Luxembourg, le British Museum, les Galeries de Berlin, de Hambourg et de Dresde l'avaient précédé.*

Et je ne parle pas des honneurs qui ont plu sur tant de lithographes, devenus illustres. Cette bienfaisante rosée, espérons-le, n'a pas fini de tomber. Il y a encore plus d'une boutonnière de lithographe qui mérite de fleurir. Et je ne parle pas du mouvement des ventes publiques. Il est, à lui seul, hautement significatif. Telle lithographie de Fantin, comme le Parsifal *et les* Filles-Fleurs, *coté jadis*

à peine une trentaine de francs, s'est vendue, à la vente de Germain Hédiard, un écrivain qui, lui aussi, à bien mérité de la Lithographie, au prix de 400 francs. Telle autre, le Bouquet de roses, *de 21 francs à la vente Bouvenne a atteint, les enchères de 750 francs.*

La situation n'est donc plus la même que le jour où nous prêchions, chacun à notre façon, vous surtout, par d'éloquentes démonstrations quotidiennes si utilement résumées dans votre livre, pour attirer à la lithographie originale nombre d'artistes qui devaient y trouver une forme d'art excellemment adaptée à leur talent et même, en se plaçant sur le terrain économique, des débouchés plus étroits mais moins encombrés que du côté de la peinture.

Ils ne venaient point à la Lithographie par ce qu'ils ne la connaissaient pas ou qu'on leur avaît fait peur. On avait tant répandu de légendes sur les prétendues difficultés de sa technique, sur la minutie du travail, sur les soins méticuleux de propreté, sur les surprises des tirages, etc., etc., etc. !...

Vous avez fait justice, mon cher Duchâtel, de toutes ces insinuations, peut-être intéressées. Vous, lithographe professionnel, dont l'expérience est consommée, dont l'habileté est proverbiale, vous avez toujours tendu à prouver que la véritable lithographie est la lithographie la plus simple, celle qui s'oublie, celle qui ne pense pas à être autre chose que du dessin. Et vous vous êtes même malicieusement amusé, plus d'une fois, à faire faire à des artistes des lithographies sans le savoir, grâce à ce papier de report, que vous avez si heureusement répandu dans les ateliers et qui ôte aux débutants la timidité qu'ils éprouvent devant la pierre. Et je ne peux que répéter ce que j'écrivais à ce propos, dans la préface de votre première édition, c'est que : « Comme on peut le voir à chaque page de votre livre, tout ce qu'on appelle la « Cuisine lithographique », tout cet ensemble de petits trucs *; le crachis, le frottis, les grattages, les gouachages et toutes les* ficelles *du métier que vous expliquez si nettement en quelques excellents tableaux démonstratifs, tout cela ne suffit point pour permettre à la lithographie de constituer un procédé à part. Ce sont à peine des recettes commodes dont on peut tirer un parti heureux par un usage*

extrêmement sobre; c'est surtout au fond un élément de curiosité destiné à amuser les amateurs pendant les premiers essais, mais dont l'emploi exagéré stériliserait de nouveau la Lithographie au bout d'un temps très limité. ».

Nous prêchons aujourd'hui des convertis. Votre Traité *n'en sera pas moins utile. Son but sera tout autre. Il ne cherchera plus à convaincre, il se contentera simplement d'aider et de conseiller. Mais son public sera plus large et son action plus générale et, après avoir servi utilement les intérêts de la Lithographie aux moments difficiles de la lutte et dans l'éclat de son renouveau, il continuera, en lui amenant chaque jour des recrues brillantes de tous les points cardinaux de l'art, à lui conserver son prestige et lui accroître sa gloire.*

Léonce BÉNÉDITE.







à mon ami Duchatel

P. Maurou

INTRODUCTION

Notre intention n'est pas de retracer dans cette introduction l'historique de la Lithographie; laissons ce travail qui pourrait comporter plusieurs volumes, à plus érudit que nous, nous ne rappellerons donc dans cette courte introduction, que très brièvement les progrés faits dans cet art du blanc et du noir, art si puissant, si artistique et si éminemment français.

Constatons que depuis quelques années, la Lithographie se réveille enfin de sa longue léthargie ; elle se régénère et se généralise à nouveau, grâce à l'énergique persévérance de tout ce que notre époque compte d'artistes de talent, tels que : les Braquemont, Belleroche, Eugène Carrière, André Cahard, Jules Chéret, Dillon, Dinet, Dorville, Fantin Latour, Aman Jean, G. Jeanniot, Lepère, Paul Leroy, C. Léandre, Lunois, Maurin, Maurice Neumont, Georges Redon, Pointelin, Grasset, Jean Veber, Désiré Lucas, A. Willette, et tant d'autres encore.

Tous ces artistes ont repris la vrai tradition du passé, en essayant de faire parler la Lithographie par une riche éclosion d'œuvres originales.

Pourquoi cette accalmie qui enraya pendant de si nombreuses années les progrés de cet art au moment où il était dans toute sa force et sa beauté?

Les causes en sont multiples, mais il ne nous appartient pas de donner ici les motifs de cette défaveur momentanée, nous sortirions de la question que nous nous sommes astreint à traiter.

Constatons simplement un retour à la Lithographie originale, qui sort enfin de l'insignifiance de sujets la caractérisant trop souvent, vers cet art qui s'élève à nouveau à un thème incomparable dont l'origine remonte à plus d'un siécle, et dont les débuts ont été illustrés par une

pléiade d'incomparables artistes ayant eu la gloire et l'heureuse fortune de le former, alors qu'il était encore dans toute la simplicité de sa jeune virginité.

Les œuvres de ces artistes sont presque introuvables; elles excitent encore l'enthousiasme de tous les connaisseurs.

Qui n'a admiré les splendides compositions de Delacroix et de Gustave Doré? Les inoubliables caricatures de Daumier, des Gavarni, les scènes militaires si magistralement traitées par Charlet, Raffet; les portraits de Derévia, Grévedon, Léon Noël; les puissantes et belles productions des Bonington, Mouillerons, Célestin Nanteuil, Émile Lassalle, Barry, Paul Huet, Jules Dupré, et les œuvres remarquables de tant d'autres artistes dont les noms échappent à notre mémoire, quoi qu'ils aient laissé de si impérissables souvenirs.

C'est à dessin que nous mélangeons les noms des artistes lithographes n'ayant fait que des œuvres originales, à ceux des artistes ayant surtout acquis une belle notoriété dans les œuvres de reproduction, car nous serions injuste de ne pas leur donner la place qu'ils méritent.

Il eut été profondément regrettable que nos jeunes artistes n'aient pas suivi la route tracée par leurs illustres prédécesseurs.

Nous ne pouvons donner ici qu'un résumé relativement très court des principaux faits qui, depuis une vingtaine d'années, marquèrent ce renouveau de la lithographie, et ce mouvement d'affranchissement vers cet art si longtemps délaissé.

Nous devons tout d'abord constater que la Société des Artistes Lithographes Français, fondée en 1884, grâce à l'énergique persévérance de quelques fervents, et à l'initiative dévouée de M. Paul Maurou, a eu une large part en faveur de cette renaissance artistique.

Mais exposons les faits :

En 1890 eut lieu la première Exposition du Blanc et Noir qui fut, pour la lithographie, un véritable triomphe.

La presse fut unanime à décerner ses louanges aux œuvres exposées par Fantin Latour, G. Bellenger, Sirouy, John Lewis Brown, Maurou, Lunois, etc., etc., ainsi qu'au magnifique diplôme dû au talent si personnel de Jules Chéret.

Quelques temps après, ce fut le tour de l'Exposition rétrospective des œuvres de Raffet à l'École des Beaux-Arts.

Deux ans plus tard, en 1892, apparaît, sous la direction de M. Léonce Bénédite, Conservateur du Musée du Luxembourg, Dillon, artiste peintre et Alboize, directeur du journal l'*Artiste*, un album trimestriel des peintres lithographes, dont les promoteurs ont eu l'heureuse inspiration de grouper autour d'eux un grand nombre de talents d'un incomparable mérite, tels que : Eugène Carrière, Jules Chéret, Desboutins, Dillon, Dinet, Maurice Eliot, Fantin Latour, Geoffroy, R.-P. Huet, Aman Jean, G. Janniot, Lepère, Paul Leroy, C. Léandre, Lunois P. Maurou, Maurin, Henri Martin, Maurice Neumont, Georges Redon, Pointelin, Puvis de Chavannes, Rodin, F. Taulow, Wistler, A. Willette, Jean Véber, etc., etc. Ils ont contribué pour beaucoup à étendre l'horizon de l'estampe originale, et à marquer le point de départ du grand mouvement qui a rendu à la lithographie la place qu'elle occupait jadis au premier rang parmi les arts graphiques, place à laquelle, depuis, elle n'a cessé d'avoir droit.

Sous la même direction se fonda la « Société des Peintres Lithographes » dont la première Exposition s'ouvrit en 1895. Par le succès qu'elle obtint, elle fut le couronnement définitif des longs et patients efforts que cette Société avait déployés pour affirmer sans cesse et imposer la lithographie dans les arts modernes.

En 1896, l'Exposition du Centenaire de la lithographie donna le spectacle d'un ensemble admirable de travaux, et consacra publiquement la renaissance de cet art réapparu avec la même éloquence, la même chaleur et la même vie qui y avaient été répandues par les premiers lithographes du début en leurs œuvres impérissables.

Depuis, l'évolution continue par une riche éclosion d'œuvres originales.

Eugène Carrière donne de nombreuses planches et six beaux portraits de Goncourt, Daudet, Rochefort, Rodin, Puvis de Chavannes, Verlaine, Jean Dolent, etc.

A. Willette, par les illustrations de nos poètes les plus en vogue.

C. Léandre, par les belles estampes et par l'affiche.

Jean Véber par de belles lithographies en couleur et des illustrations de volumes.

Citons encore, A. Devambez, Désiré Lucas, Maurice Neumont, G. Redon, L. Vallet, Abel Faivre, Dorville, etc., etc., tous les artistes enfin qui ont conservé le souci du dessin et qui, comprenant la richesse, la souplesse, la variété et la spontanéité de ce merveilleux procédé, savaient qu'il leur donnerait un moyen facile, pratique, de multiplier leurs recherches et leurs improvisations et souvent aussi, leur fournirait la facilité de se reproduire eux-mêmes, sans passer par l'interprétation plus ou moins fidèle des étrangers.

Et voici celui des Éditeurs et des Imprimeurs

L'Éditeur Deceaux fait illustrer en lithographie plusieurs volumes — La Vieille France —, dont les dessins originaux étaient dus au spirituel crayon de Robida ;

Charles Grand Mougin, le poète auteur des « Chansons du Village » fait aussi illustrer un livre, « l'Enfant Jésus », dont les illustrations sont des œuvres signées par Auguste Flameng, Trochler, Wancker, Dagnan, Fantin Latour, Lobrichon, Aubet et Courtois ;

L'Éditeur Conquet publie quelques calendriers édités par Dillon, en treize planches ravissantes, et nous sommes heureux de constater que M. Carteret, son successeur, suivant la même voie, vient d'éditer un volume illustré par L. Morin « On ne badine pas avec l'Amour » d'Alfred de Musset, M. L. Morin s'est servi pour cela de la lithographie avec sa verve et son talent si particuliers.

Vient ensuite l'Éditeur A. Blaizot qui fait exécuter par H. Willette une lithographie pour le livre de M. Henri Detouche, « Les Peintres de la Femme Intégrale » Félicien Rops et A. Willette.

Vient de paraître également chez M. Blaizot, un des ouvrages les plus importants, illustré par la lithographie : « Les Aventures du Roi Pausole » de Pierre Louys ; en effet cette édition de grand luxe, tirée à petit nombre pour les bibliophiles, comprend 82 lithographies originales de M. Pierre Vidal.

Rappelons les fêtes Gavarni, Henri Monnier, Callot données par les Humoristes dont les affiches, ainsi que les magnifiques éventails faits par eux en lithographie, ont été tirés aux Imprimeries Artistiques Minot, dont l'habile et sympathique Directeur, M. Lortat-Jacob, avait mis pour cela à leur disposition son matériel de machines et de presses à bras.

Ces affiches ainsi que les éventails ont été vendus à chacune de ses fêtes au bénéfice d'œuvres charitables de la Société des Humoristes et forment une collection unique très recherchée par les amateurs de belles estampes.

C'est aussi sous l'initiative de M. Lortat-Jacob que beaucoup d'artistes, d'accord avec lui, se sont créés un débouché pour la vente de leurs œuvres, 32, rue de Provence, maison nommée l'Estampe Artistique.

Rappelons que l'État et le Conseil municipal de Paris sont entrés, pour une large part, dans le relèvement de l'art lithographique.

Le service des Beaux-Arts de l'un et de l'autre ne cesse de faire reproduire, par ce procédé, beaucoup des nombreuses peintures achetées à nos grands Maîtres.

C'est là un excellent encouragement, l'État l'a fait par des commandes de reproductions sur pierre du « Couronnement de Charlemagne » de Jean-Paul Laurens ; du portrait de « M. Émile Loubet, Président de la République », peint par Bonnat ; « La Vie de Sainte-Geneviève » de Puvis de Chavannes, etc., etc.

L'Hôtel de Ville, de son côté, a encouragé cet art par des commandes plus nombreuses encore, et une grande partie des peintures qui le décorent ont été reproduites ainsi.

Les Puvis de Chavannes par Lunois ; les Jean-Paul Laurens par Paul Maurou... etc... nous ne comptons pas les achats d'épreuves et les commandes originales.

Mais à l'Hôtel de Ville on a fait plus ! On a créé à l'École Estienne, un service spéciale de dessinateurs lithographes et d'imprimeurs; nous espérons qu'il sera fait encore mieux dans l'avenir pour le relèvement de cet art.

Malgré cette nomenclature restreinte, on peut se rendre compte de l'intérêt toujours grandissant du monde des Peintres, des Dessinateurs, des Éditeurs vers l'Estampe sur pierre, et nous pouvons dire que l'on avait raison de penser qu'on ne doit jamais désespérer d'un art qui avait eu, et aura encore, croyons-nous, de belles époques dans l'avenir.

Nous ne pouvons terminer cette recherche écourtée sans applaudir de toutes nos forces à la nomination de M. Paul Maurou, comme Professeur à l'École des Beaux-Arts, de la Chaire de Lithographie, créée depuis peu par l'État et féliciter M. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'État, à qui l'on doit la création des Chaires de la Lithographie, eaux-fortes et bois ; c'est en même temps rendre service aux artistes, à l'art, et aux industries qui s'y rattachent; c'est non-seulement s'être occupé de la gloire de la France, mais encore de sa fortune.

Notre Traité de Lithographie de 1893, quoique des plus sommaires, ayant été promptement épuisé, le moment nous paraît opportun pour en refaire un nouveau plus complet, c'est-à-dire, plus à même d'offrir satisfaction à ceux que cela intéresse, étant donnés les progrès faits depuis quelques années par les artistes et les imprimeurs.

Les Manuels de Lithographie sont nombreux, mais aucun n'est tout à fait au courant des méthodes nouvelles ; aucun surtout n'est conçu dans un esprit pratique pour l'usage de ceux qui, sachant dessiner, ne demandent pas

à être renseignés sur la construction d'une presse ou la fabrication des crayons.

Notre but à nous, est de leur faire connaître les moyens d'obtenir à volonté, avec les produit lithographiques, toute la palette des tons, depuis les noirs les plus intenses jusqu'aux teintes les plus légères ; ils pourront par la suite, ajouter de nouveaux procédés à ceux déjà indiqués, et multiplier ainsi leurs intéressantes recherches.

Nous ferons de notre mieux, pour expliquer le plus clairement possible, aux artistes intéressés, chaque manière de dessiner sur pierre directement, puis sur différents papiers spéciaux; papier bristol chine, à grain, papier végétal et papier viennois, susceptibles de laisser reporter sur pierre les dessins qui y ont été exécutés.

Notre nouveau traité sera divisé en deux parties : la première renfermera tous les renseignements dont les artistes peuvent avoir besoin, nos explications étant accompagnées d'exemples dessinés par nous, les uns directement sur pierre, d'autres sur différents papiers à reports.

Nous n'avons, par ces dessins, aucune autre prétention que celle de démontrer à l'artiste le parti qu'il peut tirer des différents numéros de crayons, de la tablette, de la poudre de crayons, de l'encre, de la brosse ou crachis, de l'estompe, etc., etc.

On trouvera à la suite de ces planches explicatives, des lithographies d'artistes remarquables qui ont bien voulu nous accorder leur gracieux concours.

Chacune de ces planches sera obtenue par une façon de faire différente.

L'artiste intéressé pourra donc se rendre compte par lui-même, en regardant ces planches et ces exemples, qu'il n'est nullement besoin d'une éducation spéciale pour faire de la lithographie, et qu'il lui sera facile de réaliser son œuvre hardiment, sans avoir à redouter le moindre imprévu.

Tout doit venir à l'impression, à la nuance voulue par lui, sans augmentation des teintes légères; il aura, en plus, la facilité de la corriger à sa guise, la pierre se prêtant à toute espèce de retouches.

Il ne faut pas considérer la lithographie comme une ramification spéciale de la gravure ; elle nécessite aucun outillage et l'on peut sans éducation professionnelle de trop longue durée, faire œuvre lithographique.

Nous ne saurions trop le répéter, la cuisine lithographique et tout l'ensemble des petits trucs indiqués par nos exemples, tels que : le crachis, les frottis, les grattages, réserves de blancs, etc..., ne sauraient constituer, pour la lithographie, un procédé à part de la gravure.

Ce sont là simplement, comme le dit M. Léonce Bénédite, des recettes commodes dont on peut tirer un parti heureux, pour un usage extrêmement sobre pendant les premiers essais, mais dont l'emploi immodéré pourrait nuire de nouveau à l'art lithographique.

La deuxième partie de ce Traité comprendra tous les renseignements qui peuvent servir aux imprimeurs pour mener à bien l'impression des planches de crayons qui leur sont confiées.

Cette lacune de notre premier Traité, nous a été amèrement reprochée par les artistes qui éprouvent toujours une très grande difficulté pour trouver des imprimeurs susceptibles de leur tirer de bonnes épreuves; cela n'a rien de surprenant, car sur beaucoup d'imprimeurs même très habiles, très peu, en raison de l'abandon ou, a été pendant fort longtemps plongée la lithographie, n'ont eu à tirer que très rarement peut-être des planches faites au crayon, ce qui demande une main-d'œuvre toute spéciale.

Il leur manque une foule de petits renseignements qu'on obtient guère dans ce genre de travail, le plus souvent très superficiel, que par une longue pratique; par exemple : le choix des pierres, le grainage, les différentes préparations, selon le travail au crayon, le choix des produits, etc..., etc., enfin mille petits détails qu'un bon imprimeur connaissant bien son métier, saisira parfaitement.

Les renseignements donnés dans ce volume, ne sont pas des renseignements puisés à différentes sources, ils proviennent de nous-mêmes et de notre expérience, car nous avons eu la bonne fortune de nous occuper particulièrement d'impression de planches de crayon, pendant près de trente années, aux imprimeries Lemercier, où nous étions plus spécialement chargé des essais depuis fort longtemps.

Nous avons donc la pratique, acquise par une longue habitude de ces sortes de travaux, car nous avons toujours été en rapports constants, de collaboration, avec les artistes modernes, dont les noms ont été cités au début de cette introduction.

Les résultats merveilleux qui ont été obtenus nous sont un sûr garant de succès pour les procédés indiqués dans cet ouvrage.

Si ce modeste Traité peut être, ainsi que nous l'espérons, de quelque utilité à ceux que la lithographie intéresse, nous nous trouverons largement récompensés de nos travaux, et nous serons très satisfaits d'avoir pu contribuer, dans la mesure de nos faibles moyens à rendre à cet art sa vraie place dans la belle estampe.

E. DUCHATEL.





à mme Duchatel
bien cordial hommage
de son tout dévoué
C Léandre





Mon cher Duchatel,
je jette cette pierre
dans votre jardin
si bien fleuri
A. Willette





A l'ami Duchatel
bien cordialement
Georges Redon





Au bon et intelligent
Collaborateur
Amicalement
L. V.





A l'ami Duchâtel
affectueusement
André Cahard.

PREMIÈRE PARTIE

Lithographies dessinées directement sur pierre

CHAPITRE PREMIER

Les sept lithographies originales qui ornent si artistiquement la première partie de ce traité, nous ont été offertes gracieusement par MM. A. Belleroche, André Cahard, L. Léandre, Paul Maurou, Georges Redon, L. Wallet, A. Willette, ainsi que la couverture qui est de M. Maurice Neumont.

Ces lithographies artistiques, la gamme décomposée des couleurs de la couverture, ainsi que les deux premières planches d'exemples, sont dessinées directement sur une pierre, et sont venues à l'impression telles qu'elles ont été faites, c'est-à-dire sans aucune retouche.

Outre les applications les plus simples des produits lithographiques, nos premiers exemples, dont chaque figure représente un travail différent, renferment dans leur ensemble tout ce qu'il est convenu d'appeler la cuisine lithographique.

C'est cette cuisine dont nous sommes obligés de donner toutes les petites ficelles aux artistes, afin qu'ils en tirent le meilleur parti possible.

Les différents moyens de se servir des produits lithographiques, la manière de les employer sur la pierre pour arriver à certains effets obtenus dans nos exemples, ont leurs explications détaillées le plus clairement possible à la suite de chaque planche.

Il sera, croyons-nous, facile aux débutants de se rendre compte par ces moyens si simples d'exécution, des résultats que l'on pourra obtenir, quand ils seront mis en pratique par des artistes, qui, sans être astreints à un côté métier, traiteront leur œuvre avec toute la liberté voulue et selon leur tempérament.

Ils auront en plus l'avantage de pouvoir faire, suivant leur désir, lorsqu'ils auront vu les premières épreuves, s'ils ne trouvent pas leur travail au point, toutes les corrections qu'ils jugeront nécessaires.

Pour cela, l'imprimeur, avec une encre spéciale, que nous appelons (Bithume de retouche) met la pierre en état de recevoir toutes les modifications à faire ; ce moyen de mise à la retouche donne à l'artiste l'immense avantage de pouvoir reprendre un travail, même à plusieurs reprises, d'en suivre les états progressifs, en apportant toute la minutie de détails et d'ensemble indispensables à la perfection de son œuvre.



Soins à prendre pour dessiner directement sur pierre

CHAPITRE II

Pour dessiner directement sur pierre, la plus grande propreté s'impose à l'artiste, nous le prions, avant de commencer son dessin, de bien prendre note de nos recommandations sur les soins à apporter à son travail.

L'impression d'une épreuve, constitue pour l'imprimeur la partie la plus difficile et la plus délicate de son travail ; il faut donc, pour prévenir autant que possible les variations qui peuvent se produire au tirage des épreuves, la pierre étant des plus sensibles aux taches de toutes sortes, que l'artiste ne néglige en rien nos recommandations :

1° Pour recevoir le crayon lithographique, la pierre doit avoir un grain à sa surface, ce grain doit être fin et mordant, et surtout bien égal, le succès d'un tirage peut dépendre d'un bon grainage ;

2° L'artiste doit bien prendre ses mesures pour que la dimension de la pierre commandée lui permette de laisser autour de son dessin 4 ou 5 centimètres de blanc au minimum.

Cette marge est de toute nécessité à l'imprimeur qui, sans cela, ne pourrait encrer la planche en tous sens, ce qui est une des conditions des plus nécessaires au tirage de bonnes épreuves ;

3° Avoir soin en dessinant de mettre sous la main un morceau de flanelle ou de lainage assez épais, pour éviter qu'elle ne frotte sur le travail, ou que sa chaleur ne fasse sortir sous le crayon l'humidité que renferme presque toujours la pierre ;

4° Pour enlever la poussière ou les petites pellicules qui se détachent des crayons, ne pas frotter la pierre autrement qu'avec un blaireau bien souple.

Il est nécessaire aussi de couvrir sa pierre lorsqu'on cesse d'y travailler, les crayons étant gras, la poussière s'y attache très facilement, cela suffit pour rayer les demi-teintes de crayon ;

5° La pierre étant d'une extrême sensibilité, il faut éviter pour faire l'esquisse d'un dessin de se servir de crayons gras, tel que la mine de plomb.

De même que pour faire un calque, ne jamais employer de papier gras, car les traits de l'un ou de l'autre, aussi légers qu'ils soient viendraient à l'impression.

Pour faire une esquisse sur la pierre, on se sert ordinairement comme crayon maigre, de sanguine de cordonnier, et pour faire un calque, on en frotte légèrement une feuille de papier ;

6° Ne pas exposer sa pierre à trop de chaleur, ou au soleil, car sous l'action d'une température trop élevée, le travail au crayon vient facilement lourd, la planche manque de transparence, surtout dans les demi-teintes.

L'imprimeur est obligé pour parer à cela, d'avoir recours à des acidulations, ce qui grossit toujours le travail et porte, de ce fait, préjudice à la planche, selon les endroits plus ou moins délicats où passe l'eau acidulée.

Enfin une planche trop exposée à la chaleur peut être très compromise ;

7° Pour modifier ou faire disparaître une partie du dessin, ne pas se servir du grattoir, ni regrainer à sec avec du sable et une molette comme il est recommandé dans certain traité, ce moyen laisse sur la pierre un grain trop gros.

Si l'on désire enlever certaine partie de son dessin et conserver intact le grain de pierre, il faut pour faire partir le crayon lithographique dans les endroits voulus, imbiber de benzine Collas un morceau de toile bien propre, puis frotter vigoureusement sur la pierre, recommencer au besoin plusieurs fois l'opération en ayant soin de changer le linge de côté jusqu'à ce qu'il ne reste plus trace de travail sur la pierre.

Si, à l'endroit frotté, il persiste une petite teinte légère, on peut sans crainte continuer à travailler, elle ne viendra pas au tirage des épreuves, elle disparaît à l'acidulation.

Il est utile de se munir de pointes sèches, elles servent à atténuer un trait ou un ton trop marqué, elles servent aussi à enlever les petites taches qui peuvent se produire dans le courant du travail.

Il est indispensable pour cela de ne faire usage que d'une pointe très effilée, afin qu'elle attaque bien la pierre, sans cela on peut enlever les traces de crayon mais la partie grasse reste, et à l'impression ces taches reviennent souvent plus violentes, car elles se trouvent avoir été burinées, c'est-à-dire entrées plus profondément dans la pierre ;

8° Nous terminons les soins à prendre en recommandant à l'artiste de ne confier son œuvre qu'à un imprimeur connaissant bien son métier, l'impression des planches faites au crayon étant le travail le plus délicat des tirages sur pierre.

En observant le plus possible ces quelques soins à prendre, l'artiste pourra très facilement se mettre en garde contre tous les accidents qui peuvent se produire et mener à bonne fin l'œuvre commencée.

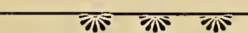


Planche 1.

dessinée directement sur pierre

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

PLANCHE D'EXEMPLE N° 1

Dessinée directement sur pierre



Fig. I

Tout le travail de cette figure a été exécuté à l'aide du crayon Copal; c'est le plus ferme.

On ne s'en sert généralement que pour les dessins qui doivent être faits très finement, tels que des lithographies destinées à illustrer un livre dont les planches seraient d'un petit format et comportant beaucoup de détails ou de figures.

Le travail fait avec ce crayon est toujours un peu sec; malgré cela il vient très bien à l'impression, à la condition cependant qu'il soit employé seul.

Nous entendons par ce dernier mot, qu'aucun autre numéro de crayon ne doit lui être adjoint, car il ne supporte aucune acidulation et cette acidulation n'est, le plus souvent, pas assez puissante pour les parties de travail qui auraient été exécutées avec les autres crayons plus gras et plus tendres.

Les tons viendraient trop forts, alors que l'inverse se produirait si l'acidulation était insuffisante pour ces derniers, elle détruirait tout le travail exécuté par le crayon Copal.

Il est donc prudent, lorsqu'un travail a été fait avec du Copal, d'en prévenir votre imprimeur, afin qu'il prenne les précautions nécessaires et éviter ainsi tout accident fâcheux en acidulant sa pierre.

Fig. II

Cette figure est dessinée avec le crayon n° 1, plus tendre que le Copal, il est plus gras et plus souple, il supporte très bien, sans que cela nuise au travail, la force d'acidulation nécessaire à celui plus corsé des autres numéros de crayons encore plus tendres.

Il peut donc être employé sans crainte dans un dessin avec ces derniers, et servir dans une planche pour toutes les parties délicates et fines que comporte l'œuvre à faire.

Fig. III

Cette figure est exécutée avec les crayons 2 et 3 qui sont ceux dont on se sert le plus souvent.

On peut en obtenir n'importe quel genre de travail, ils ont toutes qualités pour cela. Certains artistes de notre connaissance, nous pouvons dire presque tous, avec ces deux numéros de crayon, poussent une planche aussi loin que possible, en noirs très puissants aussi bien qu'en demi-teintes très douces, nous conseillons même, par la connaissance des résultats obtenus, de planches faites avec ces crayons, de limiter autant que possible l'exécution d'une lithographie dans ces données, surtout parce qu'elle aura l'avantage d'être très solide à l'impression et pourra supporter un très long tirage.

Pour obtenir un ton comme celui qui couvre le ciel, ton que nous appelons frottis, l'on prend un crayon, du 1, du 2, ou du 3, selon l'intensité de valeur à en obtenir on en aplatit un morceau sur sa longueur, puis on le passe sur la pierre en frottant autant que possible toujours dans le même sens, c'est-à-dire de bas en haut, ou de droite à gauche, cela, pour éviter qu'à l'arrêt du crayon sur la pierre (le crayon étant à base de cire et par conséquent un peu poisseux) il ne se forme une barre sur votre travail, ce qui nécessite, pour la faire disparaître, un assez long travail de piquage à la pointe sèche.

Lorsqu'il ne s'agit de couvrir qu'une petite surface d'un travail analogue, ce même travail peut être fait à la pastille.

Pour faire un travail de ce genre, on coupe une mince rondelle de crayon qu'on pose sous son doigt, et qui y adhère assez facilement par la chaleur, on frotte ensuite légèrement sur la pierre jusqu'à ce que l'on soit arrivé à la valeur voulue.

Nous appelons ce moyen : frottis à la pastille.

Les ailes du moulin ainsi que la maison sont crayonnées avec le n° 2, puis terminées par quelques grattages.

Les petits exemples du bas de cette figure sont faits avec le crayon n° 3 dont la couche a été plus ou moins effleurée avec un grattoir; par ce travail, on arrive dans une planche, à de très heureux effets ainsi qu'à de très beaux résultats de souplesse et de transparence dans les noirs.

Fig. IV

Cette dernière figure est entièrement rendue avec le crayon n° 4.

Beaucoup plus tendre que les précédents, pour en obtenir des tons comme ceux donnés dans cet exemple, il suffit de se servir d'un morceau aplati sur sa longueur, ainsi que nous l'avons indiqué pour le travail des fig. 3 et d'en frotter vigoureusement la pierre ; ne pas craindre les épaisseurs, le travail n'en vient, à l'impression, que plus velouté et plus puissant.

En résumé, le travail des exemples contenus dans cette première planche, est généralement fait très simplement, sans aucun trucage, avec des crayons plus ou moins tendres, aussi franchement mis sur la pierre que sur n'importe quel papier à dessin, sur lequel l'artiste dessine journellement avec les contés habituels, eux aussi plus ou moins tendres.

Planche 2.

dessinée directement sur pierre

Fig. 1

Fig. 2

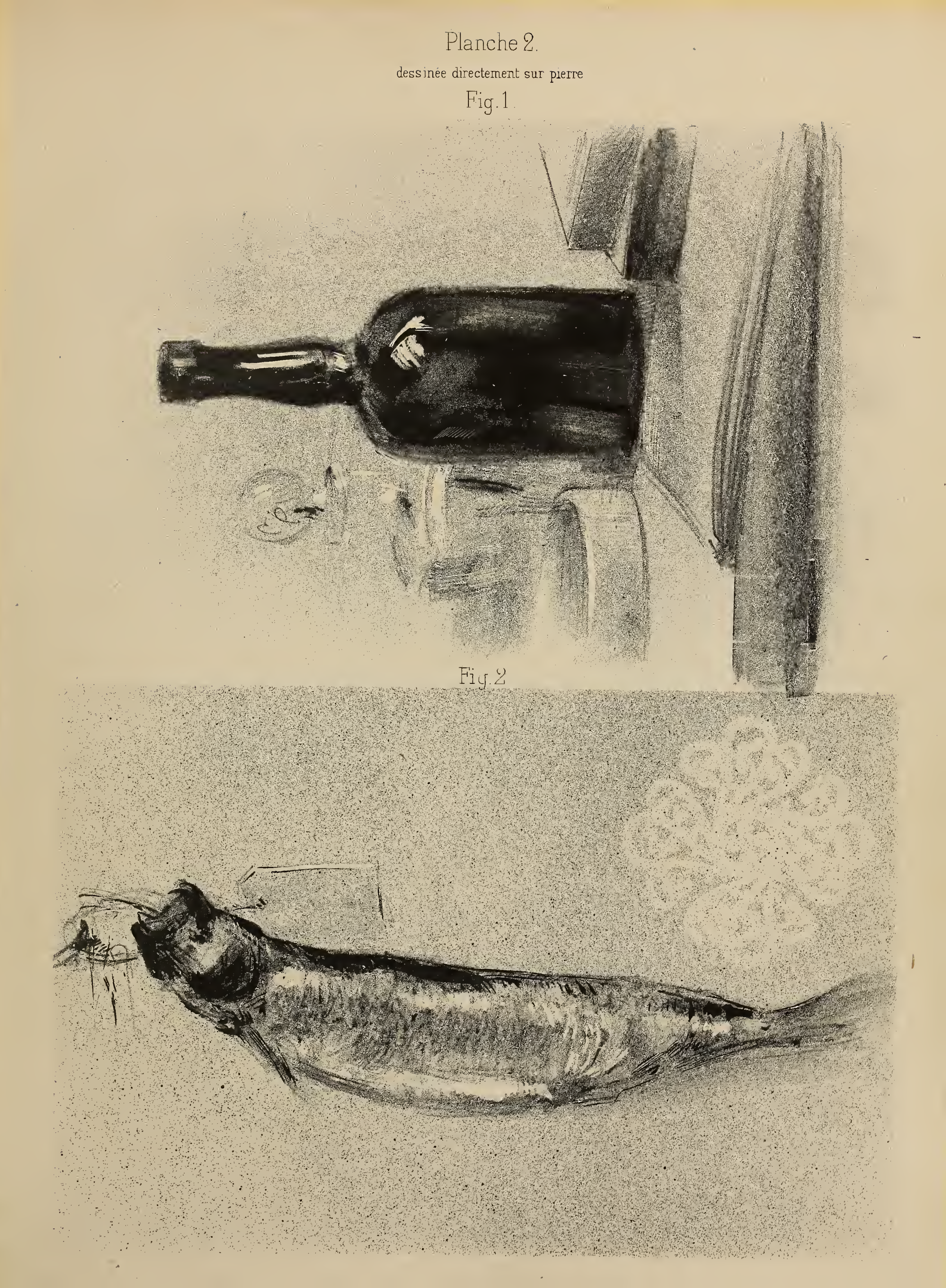


PLANCHE D'EXEMPLE N° 2

Dessinée directement sur pierre

Fig. I

Cette figure renferme, dans son ensemble, tous les moyens avec lesquels ont été dessinées les fig. 2, 3, 4 de la planche d'exemple précédente (sauf celle faite avec le crayon Copal).

Elle est donc composée avec les crayons nos 1, 2, 3, 4, en plus, elle est rehaussée d'une pluie d'encre que nous appelons crachis avec réserves de blanc plus ou moins vif.

Voici, dans l'ordre voulu, les différentes façons de procéder ainsi que les applications nécessaires pour se servir — ou du moins pour arriver — par les procédés lithographiques à exécuter une planche avec la petite cuisine que renferme le travail de cet exemple

Il ne donne, par la banalité du dessin, qu'une faible idée de ce que l'artiste pourra en tirer pour une œuvre exécutée par lui, nous le prions donc d'apporter aux explications qui vont suivre, toute son attention.

1° Le travail principal, c'est-à-dire l'ensemble du dessin, est d'abord fait avec le crayon n° 1 et 2, rehaussé d'un léger frottis au moyen de la pastille, (voir pl. 1, fig. 3) les noirs ainsi que quelques hachures sont faits au pinceau et à l'encre lithographique, ces noirs auraient très bien pu être obtenus, même plus souples et aussi vigoureux, avec un crayon n° 4 (voir pl. 1, fig. 4).

2° Le travail au crayon de cet exemple terminé, pour préserver de la pluie d'encre qui couvre le fond de la planche, certaines parties du dessin ainsi que les marges qui devaient rester absolument blanches, on les a recouvertes d'une couche assez épaisse de gomme arabique additionnée d'eau (faute de gomme on peut faire ces réserves avec de la gouache).

Ces réserves à la gomme, une fois bien sèches, la planche a été couverte d'une première et légère pluie d'encre ;

3° Pour démontrer que l'artiste peut obtenir, par des réserves à la gomme, différentes valeurs sous une pluie d'encre, on a dessiné au pinceau avec de l'eau gommée sur cette première et légère couche d'encre ; la rosace qui se trouve à droite de l'exemple ; ce travail à la gomme bien sec, on a continué le travail au crachis jusqu'au ton voulu qui couvre le fond de cet exemple.

Toutes les réserves par ces gommages, même successifs, disparaissant à l'acidulation, le dessin sort net de toutes les salissures de l'encre tombée sur la pierre et laisse apparaître les différentes valeurs du travail à la brosse.

Pour obtenir une pluie d'encre comme celle qui couvre notre exemple, on procède de la façon suivante :

Vous passez les poils d'une brosse à dents ou à ongles, imbibée légèrement d'encre lithographique, sur le coupant d'une lame de couteau ; plus les crins en sont durs, plus le crachis tombe fin sur la pierre.

Afin d'éviter que cette pluie d'encre ne tombe trop brutalement, il est nécessaire de prendre la précaution, avant de commencer son travail, de faire tomber la plus grosse partie de l'encre sur une feuille de papier.

Si, malgré ce soin, il se produit quelques taches trop fortes sur votre pierre, vous égaliserez en piquant avec la pointe sèche.

Les artistes qui emploient souvent ce procédé, se servent d'un outil que l'on nomme grille à crachis ; il est composé avec la carcasse d'une raquette de jeu de volant sur laquelle on applique une toile métallique assez ouverte dans le genre d'un tamis à cendre de charbon.

On passe la brosse imbibée d'encre sur ce treillage, et la pluie d'encre s'obtient beaucoup plus facilement, plus rapidement, et surtout d'une façon plus uniforme, si on a besoin d'en couvrir une surface assez grande, comme par exemple sur une pierre pour une affiche.

MANIÈRE DE FAIRE L'ENCRE

Pour faire de l'encre lithographique dans de bonnes conditions, soit pour travailler avec le pinceau, soit pour faire du crachis, vous frottez fortement un bâton d'encre dans une soucoupe bien sèche, puis, quand elle est bien garnie, l'on verse dessus un peu d'eau distillée et vous délayez avec le doigt, en ayant très soin de tourner toujours dans le même sens, afin d'éviter trop de globules, ce qui pourrait nuire à la parfaite homogénité de l'encre.

Il est préférable, surtout pour faire un travail délicat, de ne faire que peu d'encre à la fois, car elle épaissit assez rapidement, et si l'on y ajoute de l'eau, elle perd de sa force, le travail peut donc, dans une planche, ne pas venir d'une façon égale au moment de son impression.

Fig. II

Le dessin principal de cet exemple est obtenu avec un crayon très tendre (dit estompe), il est accompagné de quelques grattages et demi-grattages ; le reste de la planche se termine d'un travail obtenu avec la tablette passée très légèrement sur la pierre.

1° Le crayon estompe s'écrase très facilement, soit avec une estompe en liége, soit avec n'importe quel tortillon assez ferme.

Il peut donc servir à modeler des tons dans un dessin, puis obtenir ensuite avec un grattoir bien coupant des demi-tons d'une grande richesse de coloration, même au milieu de noirs très puissants (voir les lumières dans la bouteille de l'exemple).

Pour obtenir ces demi-grattages, il faut toujours, ainsi qu'il est dit précédemment, avoir bien soin de ne pas attaquer le grain de la pierre, sauf pour les blancs vifs, ne faire qu'érafler avec la lame la couche de crayon sur son épaisseur.

2° Nous mettons quelques touches de crayons n° 3 et nous terminons cet exemple par un travail de frottis de plaque.

La plaque est tout simplement du crayon lithographique fabriqué en forme de tablette afin d'être plus en main, cette plaquette de crayon permet à l'artiste de couvrir d'un ton de frottis, une plus grande surface, plus facilement et plus rapidement qu'avec un morceau de crayon aplati, comme nous l'avons indiqué précédemment.

Pour que ce travail de plaque vienne bien également sur la pierre, nous prions l'artiste de prendre les mêmes précautions que celles indiquées pour le frottis de crayon de la planche 1, exemple 3.

De même que pour les petites taches que les aspérités du grain de la pierre arrachent à la plaque, elles s'enlèvent et se refondent toujours au moyen de piquages à la pointe sèche.

APPENDICE

Le travail de cet exemple n'a surtout été traité qu'en vue de pouvoir servir de comparaison avec celui du lavis à l'encre lithographique, afin que l'artiste puisse se rendre compte que sous toute espèce de forme, la facture du travail à l'estompe ne lui cède en rien, avec l'avantage en plus de pouvoir être imprimé dans de meilleures conditions.

Cela n'est presque jamais le cas du lavis, qui est un moyen des plus délicats à employer il nécessite une grande habileté lithographique, et offre d'assez grandes difficultés à bien venir à l'impression; c'est du reste pour cette raison, qu'ayant besoin pour ce traité d'un assez grand tirage, il ne nous a pas été possible d'en donner un exemple aux artistes.

Quoique ayant imprimé quantité de belles estampes, faites au lavis, nous ne sommes pas partisans de ce procédé, surtout pour l'artiste qui débute à travailler sur pierre ; en voici les raisons :

1° Presque tous ceux qui se sont servi de ce moyen pour faire une œuvre sur pierre, ont eu le plus souvent de grosses déceptions, très peu de planches viennent du premier coup au tirage des épreuves ; nous pouvons même ajouter que certaines n'ont été sauvées que grâce à de sérieuses retouches.

Ces retouches, souvent très laborieuses, selon l'importance des accidents, ne peuvent être bien comprises et bien faites, ainsi qu'il est dit précédemment, que par un artiste connaissant assez bien son métier de lithographe;

2° Souvent la réussite d'une planche au lavis tient à la nature de la pierre, quoique très bonne, mais plus ou moins poreuse, elle absorbe par

conséquent plus ou moins l'encre, il en résulte qu'un ton qu'on croyait avoir fait légèrement, vient absolument noir au tirage des épreuves.

3° La façon de faire l'encre joue aussi un grand rôle dans le travail du lavis, il y a plusieurs moyens de la délayer :

1° Avec de l'eau distillée ou eau de pluie ;

2° — — et du savon de Marseille ;

3° Avec l'essence de térébenthine pure ;

4° Avec l'essence de térébenthine et quelques gouttes d'essence de lavande.

Aucun artiste n'est d'accord sur ce sujet, chacun fait son encre à sa façon, selon la réussite de ses premiers essais et le résultat qu'il en a obtenu à l'impression.

C'est avec l'essence de térébenthine que l'on a, à notre avis, le plus de chance de parvenir à un bon résultat.

L'encre ainsi faite offre plus de résistance à l'acidulation, elle sèche plus vite sous le pinceau à mesure que l'artiste travaille sur la pierre et elle borde, par ce fait, beaucoup moins, inconvénient difficile à éviter surtout lorsque l'encre a été délayée avec de l'eau.

En résumé, ce procédé, quoique plein de surprises, n'en est pas moins très artistique, nous ne saurions trop recommander aux artistes qui désireraient en tâter, de prendre toutes les précautions possibles afin d'éviter, autant que faire se peut, les déceptions qui peuvent se produire au tirage de la planche.

Nous lui recommandons aussi, la planche terminée, de ne la confier qu'à un imprimeur ayant une grande habitude de ce genre de travail.




LEFRANC & Cie
ENCRES D'IMPRIMERIE
12. Rue de Seine. PARIS.

en quatre impressions



PLANCHE D'EXEMPLE N° 3

En quatre impressions

Cette planche est la reproduction en couleurs de l'aquarelle que M. Maurice NEUMONT, un des Maîtres de l'estampe, a bien voulu faire spécialement pour la couverture de notre Traité.

Le travail de la mise sur pierres des couleurs formant les planches d'exemples qui vont suivre, chacune imprimée séparément, a été exécuté par M. Henry Fritz, artiste chromiste.

Chacune de ces pierres, c'est-à-dire, chaque couleur, n'a été livrée à l'impression que vue et acceptée par M. Neumont, lui-même.

Par la facture très simple avec laquelle a été exécuté le travail en lithographie sur chaque pierre de couleur qui la compose, cette planche fac-simile exact de l'aquarelle, pourra croyons-nous, servir très facilement de guide aux artistes qui désireraient connaître la marche à suivre, pour faire, en lithographie, une estampe en plusieurs tons.

Elle ne renferme que les quatre couleurs employées ordinairement :

1° Un jaune ;

2° Un rouge ;

3° Un bleu ;

4° Un noir.

Ces couleurs viennent tomber à l'impression, les unes à côté des autres, et dans certains endroits les unes sur les autres.

L'artiste peut donc, dans ces conditions, obtenir une combinaison de tons très variés, en plus de trois ou quatre couleurs indiquées ci-dessus, sans pour cela augmenter le nombre de pierres, en faisant tomber à l'impression du rouge sur le jaune, du bleu sur le rouge, etc.

Pour la reproduction de cette planche, pourtant d'un coloris très sobre, les exemples qui suivent renferment dans plusieurs endroits des superpositions de couleurs qui ont servi à obtenir la gamme des tons violacés et des gris de l'original.

Afin qu'il soit facile, à l'artiste, de voir sur chaque pierre la place exacte où il doit mettre le travail de ses couleurs, il existe sur chacune d'elles un décalque, soit du dessin de la première pierre qui est celle où se trouve la composition de son œuvre (exemple voir pl. 8), soit d'un trait fait spécialement comme celui dont il est donné un exemple à la planche 4 qui va suivre.

Par l'expérience que nous avons acquise en imprimant quantités d'estampes en couleurs, nous dirons, pour terminer, que, malgré tous ces faux décalques, tous ces points de repère ainsi que toutes nos explications, il faut, avant tout, que le lithographe soit peintre, afin d'avoir l'intuition du travail à mettre plus ou moins en valeur sur chaque pierre, pour arriver à obtenir avec le moins de couleurs possible, des variations de tons dont la gamme peut, par la combinaison des superpositions, être variée à l'infini.





[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Planche 4

— pierre de trait.

PLANCHE D'EXEMPLE N° 4

Trait pour les faux décalques

Les faux décalques qui ont servi de guide à la mise sur pierre des couleurs destinées à rendre la planche précédente, ont été faits ainsi qu'il a déjà été dit, avec le dessin principal, c'est-à-dire celui de la première pierre où se trouve l'ensemble de la composition (voir pl. 8).

Cette planche de traits un peu trop technique pour le cadre de ce Traité, n'a donc été exécutée que pour servir de planche démonstrative à l'artiste qui aurait à reproduire par la couleur en lithographie, un original dont les colorations seraient trop compliquées et dont les faux décalques du dessin principal, ne seraient qu'un guide insuffisant à la mise en place des couleurs sur chaque pierre.

Pour faire une planche de traits plusieurs procédés sont en usage, nous ne signalerons que celui, fort simple, employé couramment, qui est du reste celui dont nous nous sommes servi pour cet exemple.

Vous prenez une feuille de papier végétal, transparente, spéciale à la lithographie, c'est-à-dire recouverte d'une couche de colle, sur un côté où doit être fait le travail.

Vous appliquez cette feuille transparente sur votre original, puis avec une plume métallique et de l'encre lithographique, vous cernez d'un trait d'encre, le plus fin possible, les contours de votre modèle, ainsi que tous les tons et demi-tons que comporte votre aquarelle.

Sans ces indications, par un trait bien exactement établi, on ne saurait mener à bien son travail sur chaque pierre, et le résultat de superposition des tons serait mauvais au moment de l'impression.

Ce calque terminé, votre imprimeur le reporte sur pierre, c'est-à-dire qu'il établit avec ce trait une planche matrice ; de cette planche, il tire des épreuves avec une encre maigre spéciale, épreuves qu'il décalque sous un coup de presse, sur autant de pierres que nécessite votre besoin de reproduction.

Ces faux décalques sont faits en rouge sur les pierres, de façon à ce que l'artiste puisse mieux se rendre compte, à mesure qu'il travaille avec les produits lithographiques qui sont noirs, du résultat qu'il obtient sur chacune d'elles.

[illegible]

[illegible]

[illegible]



PLANCHE D'EXEMPLE N° 5

Pierre de jaune *(Première couleur)*

Cette planche est une épreuve en jaune de la première pierre, elle est imprimée avec intention d'un ton beaucoup plus foncé que celui de la planche complète (voir pl. 3) afin qu'il soit plus facile à l'artiste de se rendre compte des différentes façons d'exécution, ce qu'il n'aurait pas été à même de bien voir avec l'épreuve tirée au jaune pâle du modèle, dont certains tons légers, surtout à la lumière, deviennent presque imperceptibles avec cette couleur.

Le jaune, en impression, étant une couleur qui couvre, c'est-à-dire sans transparence, c'est en général par ce premier travail que doit être commencé un tirage en couleurs, en raison surtout des combinaisons de superpositions de tons.

Ainsi qu'il est dit précédemment, sur cette première pierre et sur celles des autres couleurs, il existe un faux décalque fait par l'imprimeur de la planche 8, faux décalque qui a servi à l'emplacement du travail d'à plat d'encre, de réserves de gommes, du crayon et du crachis qui se trouvent sur cette planche, travail dont voici dans l'ordre, la marche suivie :

1° C'est toujours par le travail fait au crayon, que doit commencer celui d'une planche.

Il a donc été procédé ainsi pour le travail de cette couleur, dont la figure, les bras ainsi que les roses du chapeau sont modelés très légèrement

au crayon nº 2, de façon à servir de dessous au travail des couleurs qui viennent ensuite tomber sur cette première impression (voir surtout celui de la planche 6).

Quelques coups de crayon dans la presse et le travail au crayon de cette planche est terminé;

2º Vient ensuite le travail du fond, aplat fait au pinceau avec l'encre lithographique ;

3º Le reste du travail de cette planche se termine d'une pluie d'encre (dite crachis) faite le plus finement possible pour servir de dessous aux autres couleurs, afin d'obtenir des gris dans certains endroits où viendra tomber un mélange de rouge et de bleu.

Le crayon déjà fait sur la pierre, ainsi que les parties blanches de la robe, ont été préservés de cette pluie d'encre au moyen d'eau gommée assez fortement; lorsque la gomme de ces réserves a été bien sèche, on a procédé au travail du crachis dont l'acidulation a fait disparaître toutes les salissures.

pierre de rouge



PLANCHE D'EXEMPLE N° 6

Pierre de rouge *(Deuxième couleur)*

Cette planche est une épreuve tirée de la pierre faite pour être imprimée en rouge.

De même que pour celle de jaune, l'impression de ce rouge est, comme valeur, un peu au-dessus du ton de la planche définitive, (voir pl. 3) pour les mêmes raisons que celles déjà données.

Sur cette pierre, il y avait comme sur la précédente, un faux décalque de la planche 8 qui, de même, a servi de guide pour mettre le travail aux endroits voulus.

Ce travail, comme l'indique cet exemple, est imprimé en laque, vermillonné légèrement et vient, en deuxième impression, tomber sur celui de la planche de jaune.

Son exécution est traitée de la même manière que celle de la planche 5, avec du crayon n° 2 pour le modelé des chairs, des roses du chapeau et des accessoires, le reste est fait au crachis.

Le travail de crayon et crachis de cette pierre vient tomber dans certains endroits sur celui du jaune, afin d'obtenir à l'impression de l'épreuve des tons d'un rouge moins vif, plus ou moins orangés (voir pl. 3).

Toutes les parties blanches sont préservées de la pluie d'encre par le même procédé, déjà indiqué, c'est-à-dire couvertes d'eau gommée avec le pinceau.



Planche 7

Pierre de bleu



PLANCHE D'EXEMPLE N° 7

Pierre de bleu (*Troisième couleur*)

Cette planche, épreuve tirée en bleu, dont le travail sur pierre qui la compose est entièrement rendu au crayon, accompagné de légers frottis de flanelle, vient en troisième impression se marier avec le jaune et le rouge déjà imprimés, afin d'obtenir par superpositions, la gamme des tons violacés, ainsi que les gris que renferme l'épreuve terminée, (voir pl. 3).

Le travail très délicat de frottis de flanelle qui complète celui de crayon de cet exemple, peut être employé très avantageusement pour modeler et envelopper le travail d'une planche, et s'obtient de la façon suivante :

Votre planche terminée, ou presque, que le travail en soit fait entièrement au crayon ou mélangé avec celui de l'encre, vous prenez un morceau de flanelle, ou de la peau de préférence, que vous garnissez légèrement de crayon estompe, puis, avec le doigt, vous en frottez plus ou moins vigoureusement la pierre dans les endroits voulus selon l'intensité et la valeur du ton à obtenir ; ce frottis terminé, vous pouvez revenir travailler avec le crayon et faire dessus, au besoin, des enlevages de blanc avec le grattoir ou la pointe sèche.



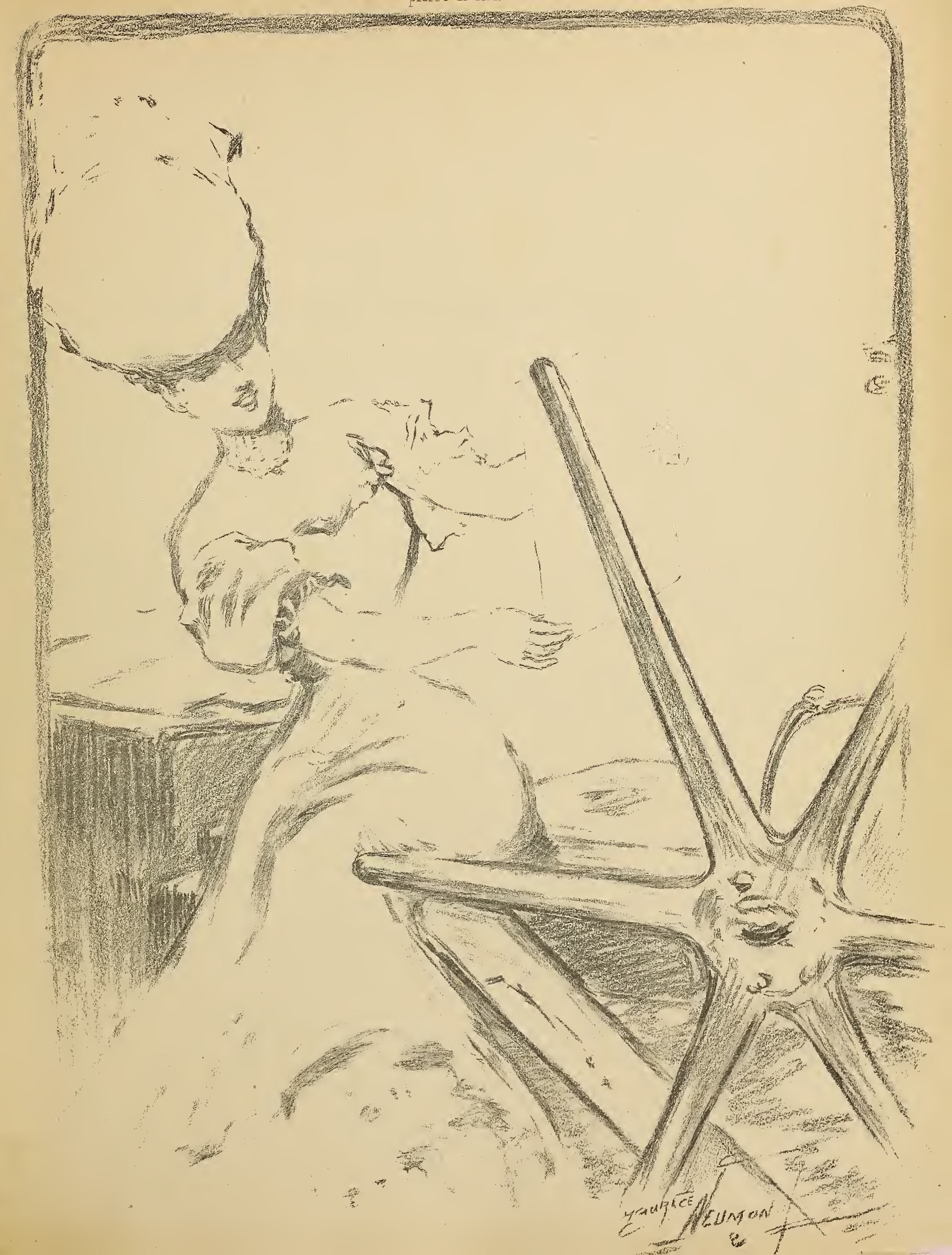


PLANCHE D'EXEMPLE N° 8

Pierre de noir *(Quatrième couleur)*

Voici l'épreuve imprimée en noir de la pierre où se trouve le dessin principal, c'est-à-dire le plus complet, il vient en quatrième et dernière impression, envelopper et ombrer le travail du jaune, du rouge et du bleu, et complète le tirage de l'estampe représentée par la planche 3.

Le dessin sur pierre de cette dernière planche a d'abord été crayonné, assez légèrement, avec le crayon n° 2, puis ombré plus vigoureusement avec du n° 3.

Certains traits plus puissants ont été rendus à l'encre lithographique avec le pinceau et la plume.

Le dessin de cette première pierre, suffisamment complet, a été employé à faire les faux décalques, qui ont servi de guide à l'emplacement du travail sur chacune des pierres précédentes.

Il a donc pu remplacer le trait de la planche 4 qui n'a été fait, comme il est dit antérieurement, que pour servir d'exemple à l'artiste au cas où il lui serait nécessaire d'en faire un, pour la reproduction d'une planche très compliquée en couleurs.

Pour dessiner sur des pierres dont le travail doit être imprimé avec de la couleur, l'on peut employer sans crainte, toutes les petites ficelles du métier, avec lesquelles ont été traités quelques-uns des exemples qui forment les planches 1 et 2.

Tous les procédés qui ont servis à dessiner ces exemples imprimés avec du noir, seraient venus dans d'aussi bonnes conditions, aussi purs et aussi transparents s'ils avaient été imprimés avec n'importe quelle autre couleur.



[illegible]

[illegible]

[illegible]







à Moreau-Duchatel
A. Belleroche





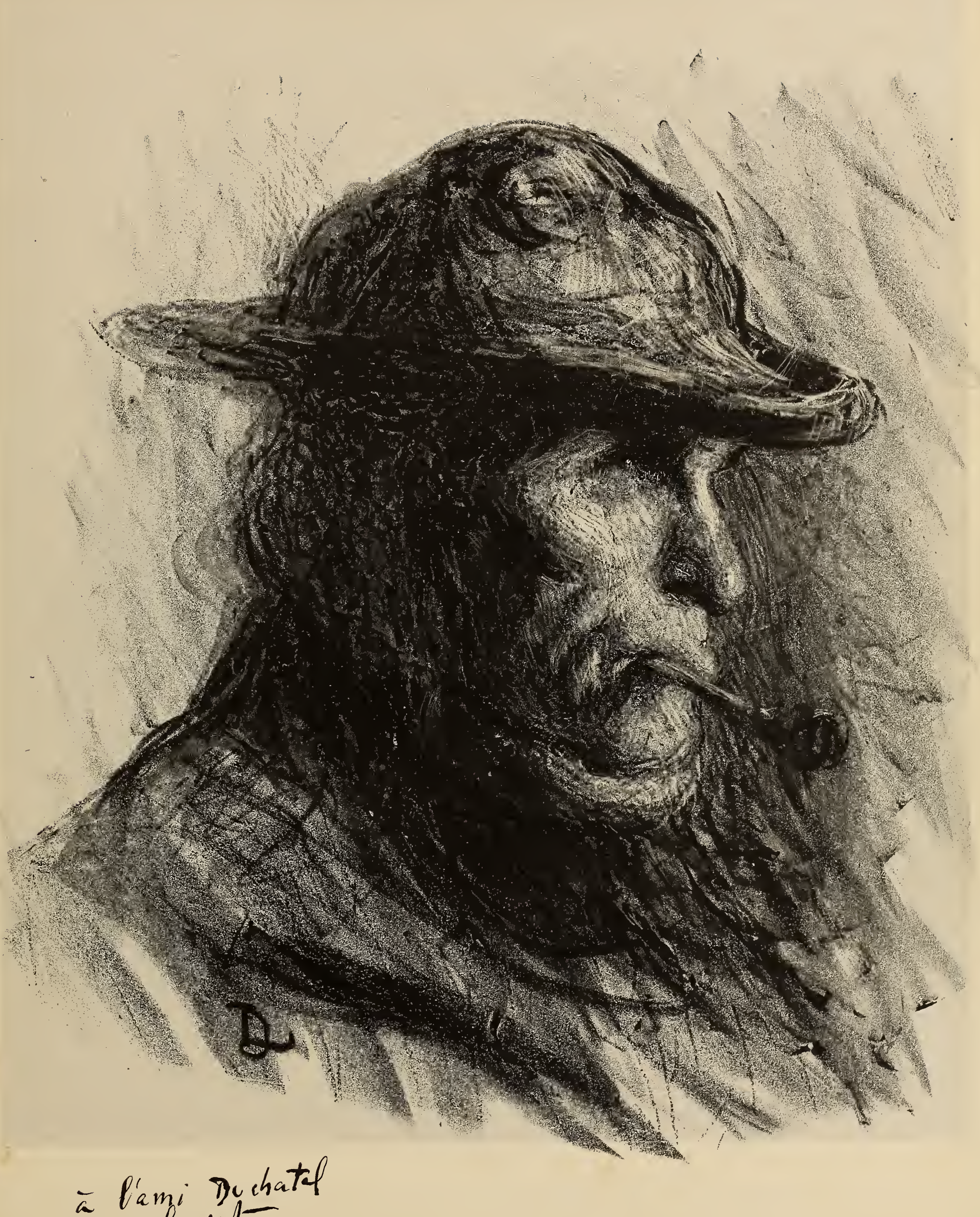
à Duchatel
cordialement
Lucien Métivet





à monsieur Duchatel
en toute cordialité
Lucien H Monod





à l'ami Duchatel
cordialement
Désiré Lucas

LITHOGRAPHIES

dessinées sur différents papiers et reportées sur pierre

Les planches artistiques intercalées dans cette autre partie, traitant le dessin sur papier à report, continuent la série des belles lithographies originales que nous avons la bonne fortune de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs, et qui illustrent si avantageusement ce modeste traité. Elles sont signées de MM. Abel Faivre, A. Belleroche, Noël Dorville, Lucien Metivet. L. Monod. Dessinées chacune sur différents papiers, spéciaux pour ce genre de travail, ces planches, — de même que les exemples qui les accompagnent, — ont été décalquées sur pierres, et sont venues à l'impression sur les épreuves tirées, telles qu'elles avaient été faites sur ces papiers autographiques, c'est-à-dire sans aucune espèce de retouche.

La lithographie possède donc, en dehors de son côté artistique qui donne place à tant d'interprétations différentes quand elle est traitée directement sur pierre, un procédé qui consiste à pouvoir faire un dessin sur un papier spécial, papier qui a la propriété de reporter sur la pierre le travail que l'on y a exécuté.

Ce procédé offre aux artistes des avantages qu'ils ne trouvent dans aucun autre moyen de reproduction.

Le premier consiste tout d'abord à pouvoir dessiner à l'endroit, et faire de suite, comme sur n'importe quel papier, la mise en place, au besoin très

poussée, d'un dessin avec plus de hardiesse que ne le ferait l'artiste directement sur la pierre et dont la préoccupation de dessiner à l'envers gêne toujours quand on n'en a pas l'habitude.

Un autre avantage de ce procédé, qui explique sa grande faveur auprès de beaucoup d'artistes, c'est la facilité d'avoir sous la main, même en voyage, ces papiers tout prêts dans un carton, de pouvoir s'en servir sur place pour faire soit un croquis soit la mise en train d'une planche que l'on fera ensuite reporter sur pierre sans avoir besoin de se recopier.

D'autant plus que son dessin une fois reporté sur pierre, l'artiste ayant vu le résultat de son premier travail au tirage des épreuves d'essais, il lui sera toujours facile — la pierre ainsi qu'il est dit précédemment se prêtant à toute espèce de retouche — de terminer son œuvre directement sur pierre, afin d'y apporter le côté fini de fraicheur dans les noirs, de finesse dans les demi-teintes, que seul peut donner un travail fait directement sur pierre.

Persuadés de son utilité, c'est avec intention que nous venons de faire ressortir si longuement tous les avantages que comporte ce procédé ; au surplus, nous espérons être utiles aux artistes en mettant sous leurs yeux les planches d'exemples qui vont suivre afin de bien fixer leur attention sur ce moyen de faire de la lithographie et qui, par ses nombreuses applications, peut dans une main habile être poussé à un plus grand degré de perfection.

Voici par ordre, la dénomination des papiers autographiques à report qui, à notre avis, sont les plus destinés à donner le meilleur résultat au décalque d'un dessin sur pierre.

1° Bristol chine à grain pour crayon et plume ;

2° Végétal mat ;

3° Viennois grain n° 1, 2, 3.



SOINS A PRENDRE

pour dessiner sur papier autographique à report

1° Il doit exister sur chacun des papiers autographiques à report, une couche très légère d'une préparation chimique qui est absolument nécessaire pour, qu'au décalque, le dessin s'en détache et adhère à la pierre.

Pour que ce décalque se reporte dans les conditions voulues, il est donc de toute utilité que l'artiste donne toute son attention à dessiner sur le bon côté.

Ce côté doit être indiqué sur la feuille, sinon il faut la refuser, car il serait impossible de reporter sur la pierre un dessin qui ne serait pas crayonné sur le côté préparé, et il serait perdu ;

2° A la condition qu'ils soient sans colle, ou demi-colle, c'est-à-dire qu'ils absorbent l'eau, tous les papiers peuvent recevoir la couche de préparation nécessaire à faire détacher le dessin qui doit être reporté sur pierre.

Cette préparation, couchée très légèrement sur le papier, n'altère en rien son aspect ni la nature de son grain ;

3° En les préservant de l'humidité, ces papiers peuvent se conserver des années dans un carton et sont toujours bons à recevoir le crayon lithographique.

Un dessin au crayon sur un de ces papiers peut, sans altération, attendre assez longtemps avant d'être reporté sur pierre ; il n'en est pas de même pour un travail fait à l'encre, celle-ci en séchant, se décompose assez facilement en très peu de temps et le report sur pierre en devient, par ce fait, souvent très problématique ;

4° Il est nécessaire aussi d'avoir la précaution, avant de dessiner, que votre feuille se trouve posée sur une surface bien unie. Sans cela le crayon indiquerait par empreinte tout ce qui serait en relief et, par conséquent, le crayon ne viendrait pas là où il y aurait des creux, c'est-à-dire les vides qui seraient sous cette feuille.

Ces défauts viendraient sur votre planche au moment du tirage et ne pourraient disparaître que par un travail, sur la pierre, assez laborieux, de piquages à la pointe sèche ou de retouches au crayon ;

5° De même que sur pierre, l'esquisse ou le calque d'un dessin ne doit être fait sur ces papiers qu'avec des crayons maigres, sanguine en pierre pour tracer, ou en garnir au dos, avec un bout de flanelle, une feuille de papier pour faire un calque, c'est le seul moyen qu'il ne vienne à l'impression que ce qui a été fait au crayon ou à l'encre lithographique ;

6° Sur le bristol chine à grain, et surtout sur le végétal, on ne peut faire aucun effaçage, on peut à la rigueur se servir de grattoir, mais à la condition de faire bien attention de n'enlever le crayon que très superficiellement, c'est-à-dire sans attaquer la couche chimique dont le papier est garni, sinon le travail qui serait fait après coup sur ces endroits trop grattés, ne pourrait être reporté sur la pierre et formerait autant de parties blanches sur les épreuves ;

7° Quand un dessin est terminé, si l'on désire obtenir quelques blancs bien nets, ou faire disparaître quelques faux traits, on peut se servir de gouache ; cette gouache isole le crayon de la pierre au moment du report et empêche la matière grasse d'y adhérer et de venir à l'impression.







Planche 9.

dessinée sur bristol chine a grain.

Fig. 2.

Fig. 1

Fig. 4.

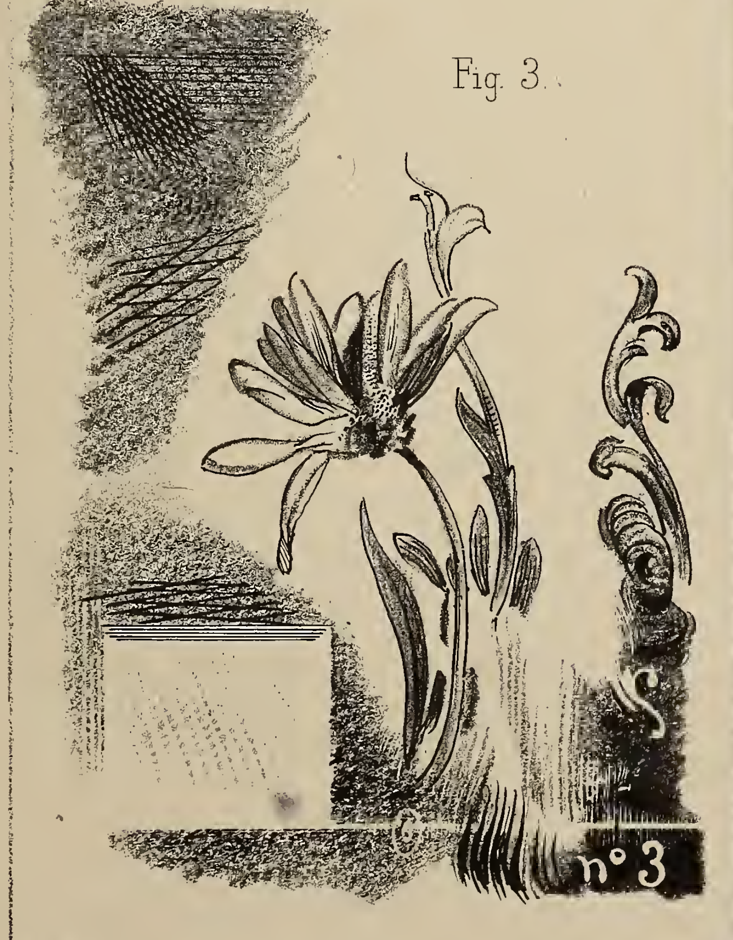


Fig. 3.



PLANCHE D'EXEMPLE N° 9

Dessinée sur bristol chine à grain avec crayon et plume

Les figures de cette planche d'exemple, sont dessinées chacune avec des numéros de crayons différents sur la même feuille de papier lithographique à report que nous nommons bristol chine à grain.

C'est celui qui est le plus couramment employé, nous le recommandons tout spécialement à l'attention des artistes.

Malgré la couche de préparation chimique qui le recouvre, couche nécessaire à ce genre de travail, ce papier reste le même de grain et d'aspect; il ne diffère en rien, après cette opération, de celui dont l'artiste se sert journellement pour faire n'importe quel travail qui ne serait pas lithographique.

Fig. I

Ce premier exemple est crayonné avec du n° 1, c'est le plus ferme après le Copal; pour faire un dessin sur papier à report, il doit remplacer ce dernier dont le travail un peu maigre reporté sur pierre ne supporte pas très bien l'acidulation; pour cette raison capitale, au tirage de bonnes épreuves, le n° 1 plus gras le remplace avantageusement.

Fig. II

Cette figure est entièrement rendue avec le crayon n° 2; c'est avec le n° 1, ceux dont il est préférable de se servir le plus souvent pour faire œuvre de lithographie sur papier à report.

Dans une planche sur papier on peut très bien se servir du n° 1 pour les finesses et du n° 2 pour les valeurs, et en obtenir toute la gamme des tons et demi-tons que l'on désire.

D'un report fait dans de bonnes conditions, le travail de ces deux crayons mélangés doit venir à peu de chose près, à l'impression, presque aussi souple et aussi transparent que celui fait directement sur pierre.

Fig. III

Le travail de cette figure est un mélange de crayon et de plume à l'encre lithographique, afin de démontrer qu'il est très faisable dans un dessin de marier l'un et l'autre.

Si l'on désire faire un dessin dans ces conditions, il est préférable en premier lieu de faire d'abord son travail au crayon et de ne se servir de la plume que pour le terminer.

Cela, afin d'éviter quand on dessine, l'encre lithographique étant grasse et un peu épaisse, que le crayon en passant sur les traits déjà faits à la plume, ces traits formant toujours un peu de relief, il ne se produise des bavures, ce qui donnerait un aspect sale à l'ensemble d'une planche, sur laquelle on ne pourrait faire disparaître ces défectuosités que par un travail assez laborieux de piquages à la pointe sèche.

Fig. IV

Pour terminer cette planche d'exemple, nous présentons cette figure dont le fond noir a été obtenu en garnissant très fortement d'une couche de crayon tendre n° 4, la feuille de bristol chine.

Sur ce fond garni de crayon, nous avons fait plus ou moins légèrement un travail de grattage et demi-grattage, de façon à laisser sur la feuille plus ou moins de ce crayon, les blancs purs ont été obtenus par des réserves de gouache afin d'isoler le gras sur la pierre au moment du report.

Le travail de cette figure est plus fantaisiste que pratique.

Elle n'est faite que pour donner une idée de l'un des partis que l'on peut tirer des procédés lithographiques.

Mais ce n'est ici qu'une indication destinée à nous rendre complet, le mieux est donc pour le dessinateur lithographe de connaître ce travail, surtout pour ...... ne pas s'en servir sur les papiers à report.

Cette petite cuisine n'a des chances de donner un bon résultat, que traitée directement sur la pierre, (voir pl. 1, fig. 3).

Planche 10.

dessinée sur papier végétal transparent.

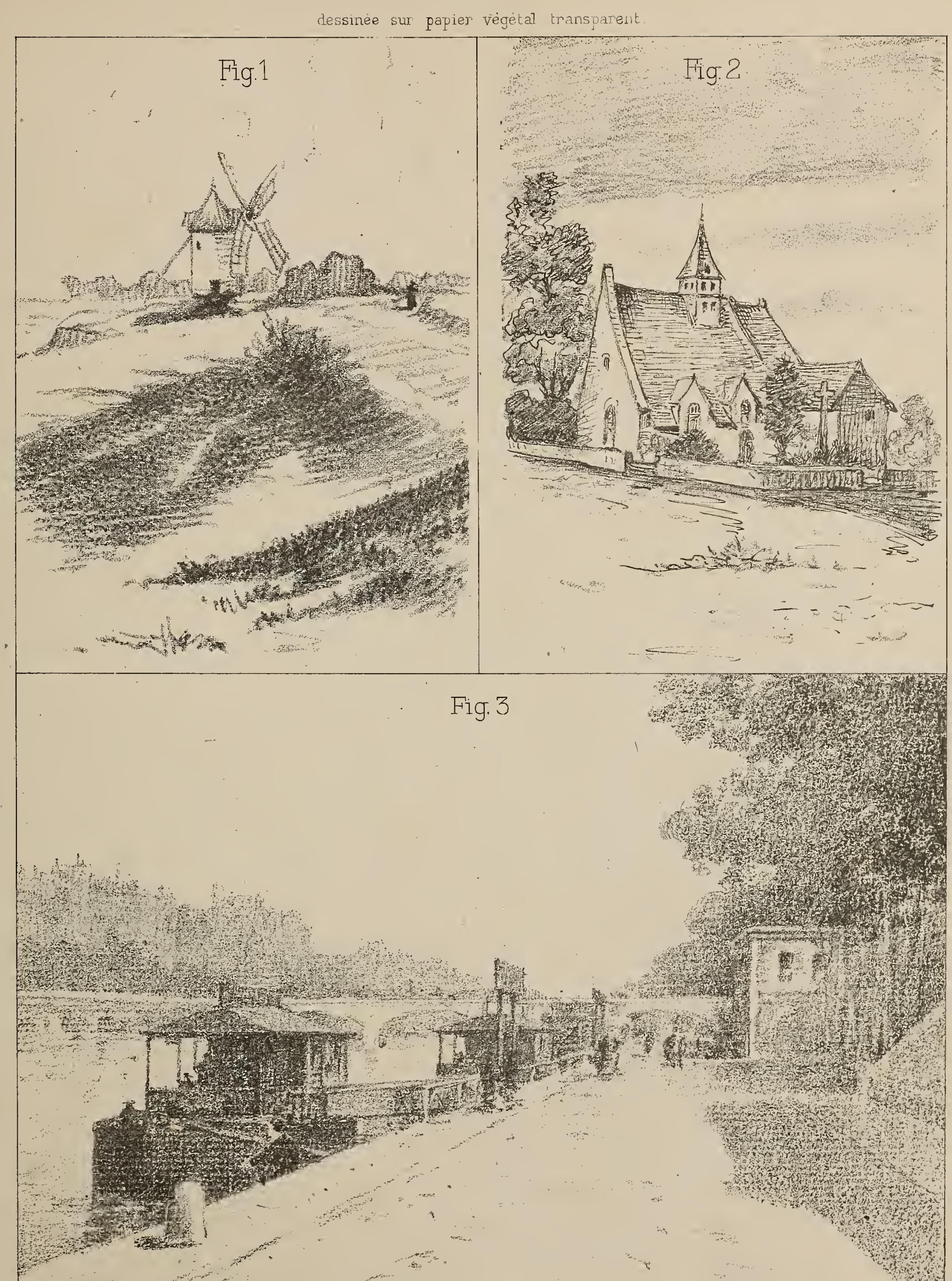


PLANCHE D'EXEMPLE N° 10

Dessinée sur papier végétal transparent

Le travail de chacune des figures qui composent cette planche, est fait au crayon lithographique sur une feuille de papier végétal à report.

Ce papier étant mince, le travail des crayons, quand on dessine, prend l'empreinte du grain ou des vergures des papiers sur lequel il est posé.

Un travail sur ce papier peut donc être varié à volonté sous le crayon, il n'y a pour cela qu'à changer le papier sur lequel est posé le végétal à mesure que l'on dessine.

De même que pour tout papier à report, il est de toute nécessité de dessiner sur le côté préparé à recevoir le crayon ; ce côté doit être indiqué par une marque sur chaque feuille.

Si l'on a besoin de découper sa feuille en plusieurs parties, ne pas négliger de reproduire cette remarque sur chacun des morceaux si l'on veut éviter qu'un dessin ne soit perdu au report sur pierre.

Au cas où cette précaution aurait été oubliée, on mouille le bout du doigt et on le pose sur la feuille, le bon côté pour dessiner doit y rester collé.

Fig. I

Le grain qui couvre cette figure a été obtenu en crayonnant sur le végétal posé sur une feuille de papier de verre 000.

Pour obtenir un travail d'un grain plus fin et plus piquant, il faut pour cela poser la feuille de végétal sur une pierre que l'on fait grainer en conséquence.

Fig. II

Comme la précédente, cette figure est traitée au crayon sur la même feuille de végétal sous laquelle a été glissé un papier de verre d'un grain plus gros, papier qui a été retiré au moment de faire à la plume et à l'encre lithographique les quelques hachures qui terminent l'exemple.

Fig. III

Cette dernière figure a été dessinée sur la même feuille de végétal, sous laquelle le papier de verre a été remplacé par un papier vergé, le travail au crayon a donc pris l'empreinte des vergures dont est composé sa fabrication.

Les épreuves tirées d'un travail traité par ce moyen, prennent l'aspect d'un dessin au fusain ; c'est du reste en procédant de cette façon qu'ont été faits en lithographie plusieurs cours de dessin, calqués sur les originaux de nos grands maîtres, et dont les épreuves en sont des fac-similés exacts.



Planche 11.

Dessinée sur papier Viennois N°1.



PLANCHE D'EXEMPLE N° 11

Dessinée sur papier viennois

Cette planche est composée d'exemples dessinés sur papier Viennois, ce papier comporte trois grains différents dont le plus fin est le n° 1, c'est celui dont nous nous sommes servis pour ces quelques crayonnages.

Le côté sur lequel on dessine sur ces papiers, est garni d'une couche de préparation chimique plâtreuse et assez épaisse pour permettre au dessinateur de faire dans son dessin, un travail de grattoir et de pointe sèche absolument comme sur la pierre.

Le grain sur ce papier est obtenu mécaniquement, il forme un quadrillé qui donne au travail le même aspect que celui qui serait fait sur du papier Gilot

Pour faire œuvre lithographique, ce papier a un grand inconvénient à cause de ce grain quadrillé; le dessin, après avoir été reporté, ne pourra recevoir aucune retouche directement sur pierre, comme cela peut être fait quand un dessin est fait sur le bristol chine.

Pour cette raison, le premier travail ayant été exécuté sur un grain qui est quadrillé, un autre travail de crayon sur la pierre qui possède un grain tout différent ne pourra se marier avec le premier.

Le moyen de la retouche, qui est un des grands avantages que donne la lithographie pour reprendre ou finir un dessin, n'existant plus avec ce papier à

report, il perd par ce fait au point de vue artistique, et surtout pratique, toutes autres qualités.

Ce papier comme les précédents craint l'humidité, le travail au crayon se reporte et vient très bien à l'impression, à la condition de ne pas attendre trop longtemps avant de le faire reporter, la pâte chimique a des tendances à altérer son travail et décompose assez rapidement celui fait à l'encre.

Fig. I

Cette première figure, de même que celles n° 2 et 3 sont crayonnées sur la même feuille de papier Viennois n° 1 ; c'est celui sur lequel le grain quadrillé est le moins apparent sous le travail au crayon car il est le plus fin.

Ce croquis a été exécuté avec le crayon n° 1, accompagné de quelques coups de grattoir et hachures à la pointe sèche.

Fig. II

Cet autre travail est obtenu avec le crayon n° 2, de même que sur les autres papiers à report, c'est avec le n° 1 ceux dont il est préférable de faire usage pour entreprendre n'importe quel genre de dessin sur ces papiers à report.

Fig. II et III

Ces deux derniers croquis sont dessinés avec les crayons n° 3 et 4, crayons dont la pâte est un peu trop tendre pour que le report sur la pierre n'en souffre pas, c'est-à-dire qu'il ne se produise sous les pressions nécessaires au décalque du dessin, quelques écrasements qui donnent au tirage sur les épreuves, des noirs bouchés et enlèvent dans les finesses la fraîcheur que l'on croyait obtenir.



Planche 12

Exemple de teintes graduées avec réhauts de blanc



PLANCHE D'EXEMPLE N° 12

Exemple de teinte dit vernis avec rehauts de blancs

Ce procédé, de compléter une planche au moyen d'une teinte avec rehauts de blancs, est très en faveur chez beaucoup de nos artistes, témoin les lithographies originales contenues dans ce traité, qui sont la meilleure preuve des résultats artistiques que l'on peut en obtenir.

Nous prions donc ceux qui voudraient se servir de ce moyen dans un sujet, de suivre attentivement les explications que nous donnons sur notre planche d'exemple.

Cette planche est une reproduction en lithographie d'un tableau de Mauve, elle a été dessinée au crayon n°s 1 et 2 sur papier bristol chine à grain, et reportée sur pierre.

Nous avons choisi cet effet de neige, afin de pouvoir rendre autant que possible la compréhension de notre exemple des plus faciles sur le travail de grattages qui nous intéresse, ainsi que pour démontrer qu'une teinte, une fois travaillée, peut au besoin être imprimée en tons gradués, comme celui qui couvre cette planche.

Ce moyen, qui consiste pour l'artiste à pouvoir compléter et terminer son œuvre par une teinte avec rehauts de blancs, est encore un avantage que possède la lithographie.

Cette teinte par un travail de grattage bien compris, devient le complément presque indispensable à n'importe quel travail de crayon, qu'il soit traité en croquis ou même très poussé.

En aucun cas, elle ne donne d'uniformités dans les tons quelle recouvre, ils gardent leurs vigueurs ainsi que leurs transparences.

Une teinte peut être imprimée très faible ou très corsée, quel que soit le ton nécessaire au sujet que l'artiste aura choisi.

Pour travailler sur un vernis, il faut tout d'abord en prévenir votre imprimeur, afin qu'il vernisse pour cela une pierre avec un bitume spécial à ce procédé.

Cette pierre doit être choisie un peu tendre de pâte, pour permettre au grattoir de l'attaquer assez facilement en faisant disparaître plus ou moins complètement le vernis aux endroits où l'on désire faire un travail de modelé ou de blancs purs.

Sur ce vernis, une fois bien sec, l'imprimeur, au moyen de plusieurs coups de presse, y décalquera une épreuve qu'il aura tirée de la pierre de noir sur une feuille d'hydrochine.

Cette opération terminée, l'artiste pourra avec facilité en travaillant avec le grattoir, obtenir les modelés ainsi que les blancs purs dans les endroits voulus.

Le travail achevé, la pierre repasse dans les mains de l'imprimeur, il enlève le bitume qui se trouve en dehors du dessin au moyen de sable et de pierre ponce, ensuite il acidule une première fois légèrement les grattages afin d'éviter leurs empatements sous l'encrage au rouleau, encrage qui ne doit se faire que progressivement jusqu'à ce que le vernis qui recouvre la pierre soit bien monté au noir et les parties blanches bien nettes, il réacidule un peu plus fortement, et la planche est prête pour l'impression.



DEUXIÈME PARTIE

Introduction sur l'impression

Nous allons, en abordant ici le rôle de l'imprimeur, essayer de démontrer aux artistes qui voudraient tâter de la lithographie, qu'il ne suffit pas, pour faire une belle planche sur pierre, de l'avoir traitée dans les conditions voulues.

Il faut aussi, pour en obtenir un bon résultat au tirage des épreuves, qu'elle ne soit confiée qu'à un bon tireur, afin que le travail du crayon garde toutes ses qualités.

Nous ne voulons retracer ici, ni l'origine, ni le côté technique de l'impression en général, ce qui serait beaucoup trop compliqué, et sans aucun intérêt pour le cadre restreint que nous nous sommes tracé; des traités complets sur ce sujet sont assez nombreux.

Nous ne toucherons que le rôle de l'imprimeur dans la lithographie d'art, rôle des plus délicats, où l'imprimeur devient pour l'artiste un collaborateur presque indispensable.

Nous inspirant de la façon de travailler de ceux qui furent nos patrons et nos maîtres, après avoir mis leurs premiers conseils en pratique, nous les avons résumés, avec en plus, quelques données nouvelles.

En un mot, nous avons écrit tout ce qui nous a paru être de quelque utilité pour mener à bien l'impression du crayon, genre auquel la lithographie doit les plus belles pages de son histoire artistique.

Les imprimeurs auxquels les artistes peuvent confier leurs pierres, sont peu nombreux ; beaucoup de ces ouvriers, pour certaines raisons sur lesquelles il est inutile de revenir, — raisons du reste citées dans notre Introduction — avaient peu à peu cessé de travailler dans ce genre qui disparaissait d'année en année.

C'est dans le but de combler cette lacune que nous allons essayer d'être utile à certains de nos confrères en leur soumettant ce que nous appellerons nos :

" PETITS CONSEILS "

Et nous espérons qu'avec un peu de bonne volonté, l'imprimeur connaissant déjà son métier, trouvera dans nos renseignements, qui commencent, non à l'impression même, mais depuis le choix et le grainage des pierres jusqu'à la mise en carton des épreuves, enfin tout le nécessaire dont il aurait besoin pour imprimer une planche faite au crayon, car une multitude de « petits riens » très indispensables à la mise en train et au bon tirage des épreuves, peuvent très bien avoir été oubliés par lui.

Nous adressons ces « Petits Conseils » à ceux surtout qui savent que cette partie de notre métier a besoin de beaucoup de pratique et d'observation, à ceux aussi qui n'ont pas eu comme nous, l'avantage de pouvoir continuer à faire — à la presse à bras — des tirages de planches de crayons, et qui, par conséquent, peuvent avoir besoin de notre expérience de vingt années de pratique dans ce genre d'impression. En outre, nous avons ensuite été attaché tout spécialement comme essayeur, pendant nombre d'autres années, que nous passâmes en grande partie sur les tirages des planches de cette pléïade d'artistes lithographes dont les œuvres ont marqué la renaissance de cet art.

Mais avant de commencer la description du travail proprement dit, et sans vouloir faire de l'histoire, qu'il nous soit permis, puisque nous allons aborder l'impression, de saisir l'occasion qui nous est offerte de consacrer quelques lignes à Rose-Joseph Lemercier, surnommé à juste raison par les artistes et les imprimeurs « Le père de la Lithographie ».

Décrire l'œuvre colossale de ce grand imprimeur ferait un gros volume, nous nous bornerons simplement à retracer à grands traits ce qu'il a fait pour cet art.

Quand Senefelder, l'inventeur de la lithographie, vint pour la première fois à Paris pour installer une imprimerie, Lemercier avait vingt ans, il paraît que c'est la vue des premières épreuves sorties de cette maison qui le décida à quitter le métier de vannier pour devenir imprimeur.

Il commença d'abord par grainer des pierres, il fit de suite dans ce premier travail de tels progrès, qu'en peu de temps, les artistes ne voulurent plus travailler que sur des grains faits par lui.

C'est tout en préparant les pierres qu'il apprenait à imprimer le soir, à la suite de son travail, ainsi que les jours de fête.

En deux années, grâce à l'énergie et à la persévérance dont il a toujours fait preuve, il devint un ouvrier assez habile pour se permettre d'acheter une presse et d'imprimer à son compte.

Il avait dans la main, disent les artistes de cette époque, un talent particulier pour faire la mise en train d'une pierre et en tirer de belles épreuves, ce qui fait qu'un grand nombre de dessinateurs qui avaient confiance en lui le suivirent dans son atelier lorsqu'il vint à s'établir.

A partir de ce moment Lemercier marcha de succès en succès, il se consacra tout entier à son art, et il le perfectionna dans toutes ses formes.

C'est en grande partie à lui que nous devons les moyens dont on se sert actuellement pour l'acidulation des pierres qui, précédemment se faisait à la potée, il trouva l'encre de retouche et améliora aussi la composition des crayons, de l'encre, celle des vernis et des encres d'impression.

Bientôt, grâce aux progrès qu'il avait fait faire à la partie technique, de la lithographie, et grâce aussi aux bons élèves qu'il avait formés, Lemercier put s'installer plus grandement, il monta, dans un local de la rue du Four, une douzaine de presses.

Tous ses efforts obtinrent le succès qu'ils méritaient, la clientèle devint de plus en plus nombreuse et l'obligea à s'agrandir encore.

Quelques années plus tard, Lemercier s'installa définitivement rue de Seine, dans l'ancien Jeu de Paume du prince de Condé.

C'est dans ce nouvel établissement qu'il a porté si haut pendant plus de cinquante années, l'art de la lithographie dans le monde entier.

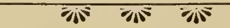
Devenu chef d'une grande maison avec un nombreux personnel, arrivé en somme à la fortune, il n'avait aucun orgueil, nous l'avons connu toujours bon et paternel, c'était un charmeur, il devenait l'ami de tous ceux qui l'approchaient, ses ouvriers étaient, disait-il, une seconde famille pour lui.

Les artistes qui venaient dans sa maison étaient tous ses amis, ils trouvaient toujours Lemercier prêt à leur rendre service sous toute espèce de forme, et à certains qui lui reprochaient sa prodigalité, il répondait cette phrase très juste et que beaucoup d'imprimeurs devraient méditer :

« Les artistes, dans une imprimerie, sont les meilleurs placiers que l'on « puisse trouver ; je n'ai donc aucun mérite à leur rendre service, ils me le « rendent au centuple. »

Aussi peut-on dire qu'avec cette manière d'envisager les choses, il est tout naturel que les amis des premiers jours fussent aussi ceux de ses dernières heures.

Nous terminerons cette petite notice sur Lemercier, en donnant quelques noms d'imprimeurs célèbres qui furent pour lui d'excellents collaborateurs, tels que les Ambroize Lemermier, Les Rançon, Langlois, Rédeaux, Perry Belfond, etc., etc., pour ne citer que ceux avec lesquels nous avons eu la bonne fortune d'apprendre notre métier.



La pierre lithographique

Il existe en France plusieurs gisements de pierres lithographiques qui ne sont pas toutes à dédaigner ; mais celles vraiment supérieures à l'usage du travail au crayon nous viennent des carrières de Solnhofen près Munich.

D'une pâte homogène très serrée et très fine, ces pierres ne sont pas toutes de qualité uniforme, il s'en trouve de plus ou moins tendres, par conséquent, elles doivent être choisies selon le genre de travail qu'elles sont susceptibles de recevoir.

Aussi les avons-nous classées en trois catégories bien distinctes, afin de faciliter entre l'artiste et l'imprimeur un bon accord à ce sujet.

1° La gris perle ;

2° La légèrement teintée jaune ;

3° La blanche.

1° La pierre d'un ton gris perle est celle dont la pâte est la plus dure, elle doit être préférée pour l'exécution des planches de crayons. Sa pâte solide résiste mieux à l'acidulation. et elle offre plus de garanties pour un long tirage d'épreuves.

2° Les pierres légèrement teintées jaune sont en général, ni trop dures, ni trop tendres ; elle sont cependant d'aussi bonnes qualités que les précédentes et peuvent servir au même travail, mais il est préférable, si on en a le choix, de réserver ces pierres pour les planches qui doivent être imprimées en couleur, traitées soit au crayon, ou au lavis.

3° Les pierres blanches ou celles qui sont très jaunes sont presque toujours trop tendres pour un travail sérieux au crayon, car les produits gras dont il est

composé pénètrent outre mesure dans le corps du calcaire de la pierre ; il faut donc, autant que possible, réserver ces dernières pour certaines couleurs peu compliquées en travail, et surtout s'en servir pour les teintes à l'encre ou au bithume. Dans ce dernier cas, ces pierres tendres deviennent très utiles, car le travail de grattage nécessaire pour obtenir des blancs sur le vernis, s'opère beaucoup plus facilement que sur une pierre dure.

Avant de remettre une pierre à l'artiste, il faut faire bien attention à certains défauts qui souvent se rencontrent même dans des pierres de très bonne qualité de pâte.

Ces défauts sont le plus souvent des cristallisations de silex qui existent dans la pierre sous forme de soudures ou de vermicelles. Sur ces cristallisations aucune matière grasse ne peut adhérer ; elles viennent donc en blanc sur les épreuves et peuvent nuire plus ou moins, selon les endroits où elles tombent dans le travail.

Il y a aussi certaines fissures dont on ne saurait trop prendre garde, elles proviennent le plus souvent de chocs reçus par la pierre.

Elles sont presque toujours la cause principale qu'une pierre se brise sous la pression.

Il est facile de reconnaître ce genre de fissures car elles absorbent l'eau, le graineur est donc celui qui doit être le premier à la découvrir ; dans ce cas, on ne peut remettre la pierre en service qu'après l'avoir encadrée d'une bande de feuillard, et si malgré cette précaution la fissure s'étend il faut mettre la pierre au panier.

Le grainage et l'effaçage des pierres

Les pierres destinées à recevoir des dessins au crayon lithographique, doivent subir, en premier lieu, une opération des plus délicates qui est celle du grainage.

Nous ne saurions trop recommander d'apporter à ce travail un soin des plus minutieux car, sur une pierre mal grainée, un dessin vient sans valeur et sans effet, et la réussite d'une planche en dépend souvent.

Avant de donner nos petits conseils pour obtenir un parfait grainage de pierre, il nous faut tout d'abord parler de son effaçage et dressage.

Nous attirons tout spécialement l'attention de nos lecteurs sur l'importance de ce premier travail.

1° Sur une pierre mal dressée, il est impossible d'obtenir un grain régulier ce qui, pour l'artiste, peut être une des causes d'insuccès.

Ensuite l'encrage à l'impression se ferait difficilement d'une façon homogène, et sous la pression, le rateau ne portant pas également, il se produirait des irrégularités de valeurs sur les épreuves.

Qu'elle soit creuse ou bombée, une pierre mal dressée court le risque de se briser sous la pression que l'on est obligé de donner assez forte, quand il s'agit d'impression de crayon.

Si le graineur se trouve en présence d'une pierre creuse, il doit la mettre dessous pour qu'elle soit frottée.

Si elle est bombée, elle doit être en dessus pour être frottante.

Pour bien redresser une pierre concave ou convexe, il est nécessaire, dans le mouvement des pierres l'une sur l'autre, de ne pas trop les déplacer en dehors de leurs centres.

Pour parer à ces défauts en cours de grainage, on intervertit de temps en temps l'ordre des pierres en mettant celle qui était dessus en dessous et réciproquement.

2° Une des opérations capitales, pour le graineur, consiste surtout dans l'effaçage d'une pierre sur laquelle il existerait déjà une composition.

Cette opération demande de la part de celui qui en est chargé, une grande attention et beaucoup de conscience.

Nous disons conscience, car nul ne peut préciser d'avance combien de temps peut durer un effaçage, cela dépend d'une foule de choses, surtout de l'ancienneté de la composition et de la façon dont le travail est traité ; la dureté de la pierre entre aussi en ligne de compte.

Le travail que reçoit une pierre qui n'a pas été assez profondément usée pour faire disparaître entièrement toute trace des corps gras de l'ancienne composition, vient assez difficilement, ce qui oblige l'imprimeur à avoir recours

à toutes espèces de moyens pour le faire venir et le maintenir, moyens qui, naturellement, ne servent le plus souvent qu'à faire sortir sous le crayon l'ancien travail, dans ces conditions, l'œuvre est en général presque toujours perdue.

Pour ne pas mettre une œuvre à la merci d'un ouvrier peu conciencieux ou d'une négligeance de sa part, nous ne voyons qu'un seul moyen.

Il consiste simplement à biffer la pierre assez vigoureusement avec une pointe d'acier, de façon à obliger le graineur pour faire disparaître ces raies à attaquer assez profondément la pierre, ce qui est la meilleure garantie pour ne pas avoir le désagrément de voir réapparaître, comme cela nous est arrivé, plusieurs chapeaux à hautes formes dans un ciel sans nuages.

Nous croyons que pour éviter la perte d'une planche, un millimètre de moins dans l'épaisseur d'une pierre ne compte pas, beaucoup d'artistes seront de notre avis à ce sujet.

Les grains

Le grain d'une pierre peut être varié selon le sujet à traiter, nous avons classé ceux dont se servent le plus souvent les artistes, en trois catégories :

Le grain fin ;

Le grain relevé et piquant ;

Le grain un peu fort.

1° Le grain fin est celui qui doit être choisi de préférence pour l'exécution d'un sujet qui comporterait beaucoup de détails, et dans lequel il se pourrait que l'on ait besoin d'y ajouter un travail à la plume.

On obtient ce grain fin avec du sablon que l'on passe dans un tamis n° 140; pour que ce grain quoique fin reste piquant, il faut veiller à ce que le sable et l'eau ne forment pas trop boue entre les deux pierres, sans cela il devient plat et usé et retient mal le crayon.

2° Le grain relevé et piquant est celui qui doit être choisi par les artistes pour l'exécution du travail au crayon.

Pour obtenir ce grain on emploie du sable que l'on nomme " Petit gris de Fontainebleau ", il est cristallisé et bien résistant, on le passe dans un tamis n° 100 pour un grain profond et mordant appelé à recevoir un travail largement traité, si on désire un grain plus fin avec ce sable, il faut prendre le tamis n° 110 ou 120.

Nous ne saurions trop recommander au graineur, quand il change son grainage, c'est-à-dire quand il prend un tamis plus fin, d'avoir la précaution de laver chaque fois à grande eau, sa pierre, son éponge et ses mains, afin d'éviter les raies qui se produiraient sur la pierre, s'il restait des parcelles du gris précédent mélangé dans le plus fin qui vient ensuite.

3° C'est avec ce même " Petit gris " passé dans des tamis n° 90 ou 100 que l'on obtient le 3e grain — un peu fort — ce grain ne doit servir en général que pour du travail au lavis, et surtout pour celui du vernis à teinte, avec la seule différence qu'il est préférable de prendre des pierres un peu dures pour faire le lavis, et réserver celles un peu tendres pour les vernis, de façon à faciliter avec ces dernières les grattages pour les enlevés de blancs.

Doublage des pierres

Les pierres de bonne qualité sont celles qui, naturellement, servent le plus souvent; il arrive donc un moment où à force d'être grattées et grainées, elles deviennent trop minces pour les mettre en tirage car la moindre pression peut les séparer en plusieurs morceaux.

Dans ce cas, pour les conserver plus longtemps, on procède à un doublage soit avec une autre pierre de qualité inférieure ou ce qui est de beaucoup préférable avec une doublure en ardoise.

Cette opération demande de la part du graineur beaucoup d'attention et de précision car, sous la pression, le plus petit défaut dans le plâtre entre les deux pierres peut les faire briser ; de même que si ce doublage n'est pas égal, c'est-à-dire si un côté est plus mince que l'autre, cela peut empêcher l'imprimeur de donner une pression homogène sur les épreuves.

Voici comment il faut procéder pour doubler une pierre dans de bonnes conditions : il faut d'abord que la pierre ou l'ardoise qui doit servir de doublure soit absolument du même format que la seconde.

Puis, on la pose à plat et on la badigeonne bien également de plâtre à modeler soigneusement gâché ; on pose ensuite sur ce plâtre le dos de l'autre pierre et l'on procède avec cette dernière à un mouvement de va-et-vient en appuyant légèrement et bien également de façon à ne pas avoir un côté plus chargé en plâtre que l'autre ; pour mieux éviter ce défaut, on mesure les quatre coins des pierres avec un pied à coulisse avant que le plâtre n'ait commencé à se solidifier afin de pouvoir modifier à temps.

Ces opérations terminées, on gratte l'excédent de plâtre tombé en dehors des pierres et on laisse bien sécher pour éviter qu'au moment de la pression, les pierres ne s'effondrent et se brisent sous le râteau.

L'acidulation des planches

C'est au moment où la pierre revient de chez l'artiste, quand le dessin est terminé, que commence pour l'imprimeur, une des opérations des plus délicates qui est celle de l'acidulation de la planche.

Les artistes, avec juste raison, appréhendent toujours ce moment psychologique, car la moindre négligence dans l'acidulation d'une pierre peut perdre complètement l'œuvre.

Cette opération ne doit donc pas être traitée à la légère, elle réclame de la part de l'essayeur beaucoup d'observation et de doigté ; il convient même de dire que les meilleures règles ne peuvent, dans certains cas, remplacer l'expérience.

La force d'acidulation à faire subir au dessin doit toujours être en rapport avec son genre de travail, suivant qu'il a été exécuté plus ou moins nourri, et selon les différents numéros de crayons.

Dans ces conditions, il ne nous est guère possible d'affirmer par des données bien exactes, la force de préparation nécessaire à certain travail, d'autant

plus que la morsure de l'acide varie aussi, selon la qualité tendre ou dure du calcaire de la pierre.

Nous espérons par nos " Petits Conseils " qui sont le résumé de toutes nos observations, mettre l'imprimeur à même de pouvoir aciduler un dessin sans crainte de brûler le travail, même si le crayon est très finement traité.

Cet accident ne pourra donc se produire que si on augmente sans précautions les doses d'acide au delà des proportions que nous allons donner, et si on néglige certains soins absolument nécessaires pour mener à bien cette très délicate opération.

La meilleure préparation est celle préconisée par Lemercier, celle qui du reste a toujours été employée avec succès depuis fort longtemps.

Elle est composée d'eau gommée additionnée d'acide nitrique, la gomme a la propriété de retenir plus longuement l'acide sur la pierre, cette préparation aurait sans cela, des tendances à s'écarter sous les parties grasses du crayon, ce qui empêcherait cet acide de pénétrer dans les pores de la pierre et de faire son effet pour le fixage du dessin ou à son relief selon le terme que l'on désire appliquer à l'action de la préparation.

Enfin le mélange d'acide avec la gomme a l'avantage de permettre une préparation prolongée sur toute la surface de la pierre, la gomme diminuant la force de l'acide, rend son action plus lente, et par conséquent meilleure.

Cette préparation ayant besoin d'être faite dans des proportions bien déterminées, nous ne saurions trop recommander de bien suivre nos explications.

Pour faire de la préparation, puis pour préparer les dessins dans de bonnes conditions, c'est-à-dire sans craindre d'aucun accident ; il est absolument nécessaire d'être muni des objets suivants :

1° 2 bocaux de la contenance d'un litre et demi chacun ;

2° D'une éprouvette graduée au centimètre cube ;

3° D'un blaireau large de 30 à 35 centimètres ;

4° D'un plat ovale en terre un peu plus long que votre blaireau.

On emplit les deux bocaux d'eau gommée, c'est-à-dire que dans ce litre et demi de liquide il doit rentrer un quart de gomme arabique.

Ceci fait, vous versez dans l'éprouvette 35 centimètres cubes d'acide nitrique, que vous mettez dans l'un des bocaux qui constitura votre préparation : " Forte ".

Dans l'autre bocal, vous ne mettez que 20 centimètres cubes d'acide, pour la préparation : " Faible ".

Ces préparations bien dosées, on en verse soit de la forte ou de la faible dans le plat en terre, puis avec le blaireau bien imbibé de · préparation, vous étendez vivement le liquide en tous sens sur la pierre et vous laissez sécher.

Avant de procéder à cette opération, il est absolument nécessaire que la pierre soit bien à plat, afin que l'acidulation produise son effet partout également.

Il faut aussi avoir bien soin avant de préparer la pierre, de lui laisser prendre la température du local, surtout quand il fait froid.

La pierre une fois préparée, il est absolument indispensable de laisser sécher l'eau gommée avant de procéder à l'impression.

Si on lave trop tôt, le dessin n'étant pas assez mordu, son travail vient lourd et bouché, au tirage des épreuves.

On court aussi le risque de voir le crayon se laver et faire encre sous l'éponge, ce qui peut occasionner la perte d'une planche.

Le dosage d'acide

Voici à peu de choses près, les dosages des préparations qui peuvent être employés sans crainte d'accidents sur le travail des différents crayons lithographiques :

1° Pour l'acidulation d'un dessin au crayon Copal, il est prudent de diminuer avec un peu d'eau gommée la préparation du bocal de " faible ";

2° Pour l'acidulation d'un dessin au crayon n° 1 la préparation faible suffit, si ce travail est un peu corsé, on peut y ajouter un peu de forte;

3° Pour une planche faite avec des crayons n° 2 et 3 l'on peut sans crainte préparer avec celle du bocal de " forte ", et si ce travail est traité

un peu légèrement ou s'il comporte beaucoup de demi-teintes, il est prudent de mélanger moitié forte et moitié faible.

En plus de ces précautions et pour plus de sécurité, nous nous servons journellement d'un moyen que nous recommandons tout particulièrement.

Ce moyen consiste à prendre un peu de préparation avec le doigt et de se la poser sur la langue.

Avec un peu d'habitude ce moyen est infaillible, pour être certain de la bonne acidulation d'une planche, car il est préférable de se brûler légèrement la langue, que de détruire l'œuvre qui vous est confiée.

Si pourtant ce moyen ne vous convient pas, remplacez-le en déposant un peu de préparation sur le bord de la pierre, et en faisant bien attention que l'effervescence causée par l'acide ne soit pas trop précipitée, ce moyen vous servira aussi à vous rendre compte si la pierre est plus ou moins tendre.

Toutes ces précautions bien prises et bien suivies, nous certifions qu'il est presque impossible de compromettre une composition en la préparant, si même elle perd un atome des teintes les plus légères, c'est que cette opération aura été faite sans aucun goût, par un mauvais ouvrier.



L'outillage

Notre intention n'est pas de donner, dans ce chapitre, une description complète des organes de la presse à bras, ni la nomenclature des ustensiles qui l'accompagne.

Suivant la ligne que nous nous sommes tracée dès le début de cet ouvrage, nos explications ne toucheront, en ce qui concerne l'outillage de l'imprimeur, qu'aux moyens que nous estimons indispensables pour faire et entretenir certains de ces accessoires qui lui sont nécessaires pour mener à bien l'impression des planches artistiques qui lui seront confiées.

Le premier des accessoires sur lequel nous sommes obligé de nous étendre un peu longuement, en raison du rôle considérable qu'il joue dans l'impression, est le rouleau.

Un bon rouleau, a écrit un vieux praticien, est l'âme d'un imprimeur, nous partageons entièrement cet avis à ce sujet, l'un se complète par l'autre.

Partant de ce principe, nous ne saurions trop protester contre une malheureuse coutume de notre métier, qui veut que les rouleaux fassent partie du matériel que doit fournir l'imprimeur, c'est tout au plus si cet usage est acceptable dans les travaux de commerce, en tous cas, et le plus souvent on n'obtient que des résultats désastreux lorsqu'il s'agit de l'impression de planches artistiques, car un ouvrier, aussi habile soit-il, ne pourra jamais tirer un parti avantageux de cet outil que s'il est bien fait à sa main, par l'habitude qu'il aura de s'en servir.

Combien de fois avons-nous été témoin de mauvais tirages, faute aux imprimeurs, de n'avoir eu en main, à leur début dans une maison, que des rouleaux plus ou moins défectueux et dont ils ne connaissaient pas le rendement.

De notre temps, chez LEMERCIER, il n'y avait que les rouleaux de couleurs qui faisaient partie du matériel de l'imprimerie, ceux des crayons et des teintes appartenaient à l'ouvrier.

Nous avons toujours suivi cette vieille habitude et nous y avons trouvé de tels avantages que nous ne saurions trop recommander aux imprimeurs, de ne pas hésiter à suivre nos conseils à ce sujet.

Pour l'impression des planches de crayons, deux bons rouleaux à grain peuvent suffire, et bien soignés, ils ont des chances de pouvoir durer des années; il n'y a donc pas de raison pour qu'ils n'appartiennent pas à l'imprimeur, d'autant plus que leur prix est relativement peu élevé.

Pour la couleur, il est indispensable, si l'on veut obtenir des tons frais à l'impression, d'être muni d'au moins quatre rouleaux : un pour les jaunes, un pour les rouges; un pour les bleus et un pour les bistres; ils doivent être d'un grain plus fin que ceux de noir, soit 1/2 grain.

Un rouleau spécial, d'un grain beaucoup plus fin, doit être réservé à l'impression des planches de teintes et il est préférable, pour ce travail, qu'il soit d'un diamètre un peu plus fort et un peu plus long que ceux ordinaires, afin de faciliter à l'encrage l'unification de la teinte sur la pierre, et puisse servir au besoin à imprimer quelques petits gradués de couleurs.

D'autres accessoires de la presse que nous considérons aussi comme indispensables aux parfaits tirages des planches artistiques, tels que les chassis en cuir, les garde-mains ainsi que les rateaux, seront l'objet de nos " PETITS CONSEILS ", sur les moyens pratiques de les faire et de les bien entretenir, de façon à ce qu'ils puissent rendre de bons services au moment où on les utilisera.

Les rouleaux

Les conditions que doivent réunir les rouleaux, ainsi que les moyens de bien les mettre en train pour imprimer, soit des planches en noir, soit des planches en couleurs, sont les suivants :

1° Pour le crayon, les rouleaux doivent être à gros grain, afin qu'ils absorbent mieux l'encre et qu'ils ne se glacent pas rapidement par l'humidité de la pierre sur laquelle ils passent à l'encrage de la planche.

Ils ne doivent posséder qu'une seule flanelle sous le cuir, car on ne peut tirer de bonnes épreuves en lithographie qu'avec un rouleau un peu dur, il retient mieux l'encre et dégage plus facilement la planche à l'encrage, surtout si elle a des tendances à s'alourdir;

2° Les rouleaux, pour la couleur, doivent avoir un grain beaucoup plus fin, parce que les couleurs demandent le plus souvent, à l'impression, à être moins denses que le noir, c'est-à-dire plus étendues de vernis; ce grain plus fin a aussi l'avantage de faciliter les lavages successifs que ces rouleaux sont obligés de subir à chaque changement de tons.

Soins à prendre pour faire et entretenir les rouleaux

Avant de mettre un rouleau neuf en service, il est indispensable de le rouler pendant quelque temps dans du vernis faible, jusqu'à ce que le cuir en soit imprégné et qu'il en refuse.

Il faut ensuite le mettre dans du vernis fort, encore deux ou trois jours, en ayant soin de le gratter légèrement de temps en temps pour le débarrasser des peluches puis, pour terminer, on le met dans du noir demi-ferme.

Pour un rouleau destiné à la couleur, on le laisse dans du vernis moyen que l'on renouvelle dès qu'il commence à sécher, jusqu'au moment de le mettre en service.

Ces opérations ont pour but de garnir de matières grasses que renferme le vernis, toutes les molécules du cuir, afin d'éviter qu'à l'encrage de la pierre, l'humidité ne pénètre dans les pores de la peau, ce qui, peu à peu empêcherait l'encre d'imprimerie de bien prendre sur le rouleau.

Si, malgré cela, le cas se produisait, on serait obligé de remettre à nouveau le rouleau quelques jours encore dans le vernis.

Un rouleau qui vient d'être fait est pour ainsi dire neuf, il a donc des tendances à tirer trop sec, et à dégarnir, c'est pourquoi nous conseillons de ne s'en servir, les premiers temps, qu'à des travaux de peu d'importance ; comme, en général, une planche de crayon a besoin d'être encrée deux fois, on se servira de ce rouleau de temps à autre, pour passer le premier coup.

Il est aussi très important qu'un rouleau soit bien cousu, c'est-à-dire que la couture ne fasse pas épaisseur, elle laisserait à l'encrage une ligne sur le travail (dit coup de rouleau) dans ce cas, il faut le retourner chez le fabricant pour le réparer.

La première des conditions pour que les rouleaux, qu'ils soient de crayon ou de couleur, conservent toutes leurs qualités de grains et de souplesse, consiste simplement à entretenir leur cuir de façon à ne jamais les laisser se mouiller ni se sécher, seuls moyens pour qu'ils puissent servir aussi longtemps que possible sans se désagréger.

Lorsqu'il s'agit de rouleaux pour l'impression du crayon, il faut prendre la précaution, à la fin de la journée, de toujours bien les rouler dans du noir un peu faible, après les avoir débarrassés, en les grattant, du noir mouillé et boueux avec lequel on vient de travailler.

Pour gratter un rouleau, il faut avoir soin, si l'on veut conserver son grain bien relevé et pour ne pas courir les risques de couper son cuir, comme cela peut arriver lorsqu'on se sert d'un couteau pour cette opération, de remplacer ce dernier par un tiers-point triangulaire, seul outil avec lequel on est certain d'obtenir un bon résultat.

Pour les rouleaux de couleurs, il ne faut pas négliger au début du lavage à l'essence, de frotter le cuir avec du papier de verre fin, pour conserver le grain qui a des tendances à se lisser sous la couleur, puis on termine le lavage en raclant avec le dos d'une lame de couteau pour en faire sortir entièrement l'essence dont il est imprégné.

Une fois lavés, il est indispensable pour éviter que leur cuir ne sèche, si l'on est quelque temps sans s'en servir, de les garnir d'une légère couche de panne qui leur conservera toute leur souplesse.

Les chassis

Une pierre doit, autant que possible, être garnie de deux chassis en cuir.

Un de toute la longueur du chariot, l'autre plus petit, de moitié, de façon à ce qu'ils ne soient pas trop en disproportion avec le format des planches à imprimer, et pour éviter, qu'à l'arrêt du rateau, à fin de course, sur une pierre trop petite, il ne se produise, sous la pression, des faibles dans le cuir qui marqueraient dans le travail des autres planches plus grandes.

Cet accessoire de la presse est d'autant plus indispensable lorsqu'on procède au tirage d'une œuvre faite au crayon, dont le travail a besoin plus que tout autre de recevoir sous la pression un bon foulage, afin que l'encre déposée par le rouleau sur les valeurs et les finesses de la planche, adhère bien également partout sur la feuille au moment du tirage ; résultat que l'on ne peut obtenir parfait sur le papier mouillé qu'avec un bon chassis de cuir.

Pour qu'un chassis soit à même de pouvoir remplir les conditions voulues à l'impression, il faut que son cuir ne possède aucun défaut, c'est-à-dire aucune faiblesse ni bosse à sa surface qui puissent trouver leurs répercussions sur les épreuves car, dans ce cas, il serait préférable de le remplacer par le carton lisse et tâcher de suppléer à son manque de foulage par un ou deux garde-mains, assez épais, que l'on interpose au moment de tirer épreuve entre le carton lisse et la feuille qui repose sur la pierre.

Un cuir de chassis, lorsqu'il est neuf, a besoin avant d'être mis en service, de subir une première opération qui consiste à bien enduire cette peau de veau mégis, d'une bouillie légère faite avec de la mine de plomb délayée dans de l'eau.

Cette composition est appelée à garnir les molécules du cuir, et doit être continuellement renouvelée jusqu'à ce que le cuir en refuse, c'est-à-dire lorsque l'eau ne pénétrant plus, reste à sa surface.

Il ne faut pas oublier, chaque fois que l'on recommence cette opération, de donner quelques tours de clef bien égaux, aux écroux de l'armature en fer du chassis, afin d'allonger progressivement le cuir qui se détend sous l'humidité de cette plombagine.

Lorsqu'il arrive que le cuir devient par trop long avant que cette opération soit complètement terminée, il n'y a qu'à le retourner chez le fabricant pour qu'il le raccourcisse et le recouse sur son cadre.

Avant de passer à la dernière opération, il est indispensable de bien laisser le cuir se tendre tout en séchant.

Ensuite on adapte le chassis au chariot de la presse, sur lequel on cale une pierre de même surface que sa ferrure, puis on passe une vingtaine de légères pressions sur le cuir, en ayant soin de bien graisser avec de la panne avant chaque coup de presse.

Pour que cette panne entre mieux et plus facilement dans les pores de la peau, nous conseillons de passer les pressions sous un rateau sans cuir, après avoir arrondi un peu son biseau ; ce moyen rend l'opération un peu plus pénible, mais le résultat est meilleur.

Comme il arrive toujours que sous ces pressions réitérées, le cuir continue à s'allonger, il faut pour éviter les poches que cet allongement produit à fin de course, redonner de temps en temps quelques tours de clef, aux écroux, jusqu'à ce qu'elles disparaissent et que le cuir soit bien tendu.

Ces différentes opérations bien suivies, il n'y a plus qu'à mettre le chassis en service, et il suffit pour son entretien, de continuer son graissage avec de la panne dans le cour des tirages.

Les garde-mains

Pour obtenir le foulage indispensable à l'impression, ainsi qu'une grande propreté au dos des épreuves, il est absolument nécessaire, en plus d'un bon chassis, de lui adjoindre le garde-main qui est son complément.

Nous n'entendons pas par garde-main, qu'il suffise de prendre pour cela une feuille de bristol quelconque, il faut pour que cet accessoire remplisse son rôle dans de bonnes conditions, qu'il soit confectionné et apprêté spécialement à cet usage.

Pour faire un garde-main, on commence par prendre deux ou trois feuilles de papier sans colle que l'on colle dos à dos, bien soigneusement, avec de la colle de pâte, pour arriver à former un bristol très souple, que l'on fera laminer légèrement une fois bien sec, avant de le mettre en service.

Ce laminage est absolument indispensable si l'on veut éviter que le garde-main ne plisse sous les premières pressions car, se trouvant interposé entre le cuir du chassis et la feuille du tirage plus ou moins mouillée, il en absorbe l'humidité qui, peu à peu détrempe la colle de pâte et fait s'allonger les feuilles superposées l'une sur l'autre, ce qui produit des boursuflures qui se plissent en fin de course sous la pression du rateau.

Un garde-main confectionné avec des papiers non collés, a l'avantage de s'imbiber plus facilement que tout autre des matières grasses qui se dégagent du cuir sous chaque coup de presse, ce qui le rend peu à peu huileux et souple, qualités indispensables d'un garde-main, pour que l'humidité du papier d'impression y pénètre moins facilement dans le cours des tirages.

Il ne faut pas négliger, pour obtenir ce résultat, de le retourner au tirage de chaque épreuve, c'est-à-dire ne pas remettre deux fois de suite le même côté sur la même feuille mouillée.

Les rateaux

Cet accessoire, ou plutôt ces accessoires de la presse à bras qui sont les rateaux, jouent à l'impression un rôle très important au moment du tirage des épreuves.

Sans un rateau bien conditionné il serait impossible d'obtenir l'homogénéité et la précision que doit avoir la pression, pour que l'encre déposée sur la pierre adhère bien également partout sur l'épreuve.

En un mot, une planche, quoique bien encrée, ne donnera au tirage qu'un mauvais résultat si le rateau n'est pas présenté sur la pierre dans les conditions voulues.

La première de ces conditions exige que le rateau et son biseau soient bien droits, afin qu'ils portent bien également partout.

Il faut aussi que ce biseau n'ait pas plus de deux millimètres de surface, car s'il est trop effilé, il donnerait une pression trop sèche et pourrait arriver à fendre le cuir du rateau, et en même temps abîmer celui du chassis; trop rond, un biseau ne donne qu'une pression molle, les vigueurs et les finesses du travail en souffrent et s'alourdissent au bout d'un certain nombre d'exemplaires.

Avant de se servir d'un rateau, il faut prendre la précaution de passer son doigt entre le cuir sur son biseau afin de se rendre compte s'il n'a reçu aucun choc, car le moindre petit défaut sur son aplat trouverait sa répercussion sur le travail de la planche et par conséquent sur l'épreuve.

Pour ne pas rencontrer cette imperfection au moment de la mise en train d'une planche, et pour éviter une perte de temps à remettre le biseau du rateau en état, il n'y a qu'un moyen : c'est de prendre le plus grand soin de cet accessoire, et surtout de ne jamais se servir que d'un rateau d'une longueur déterminée, afin qu'il ne dépasse pas le format de la pierre que l'on imprime.

Sans cette précaution, le rateau se fausse sous la force de la pression, et les bords de la pierre trop petite forment une dépression aux deux extrémités du biseau qui le détériore et le rend inutilisable à d'autres tirages.

Il arrive cependant quelquefois qu'en raison du format irrégulier d'une pierre que l'on est obligé de mettre entre le cuir du rateau et son biseau, une bande de carton, pour que les bords de cette pierre ne marquent pas sur l'épreuve.

Dans ce cas, il n'y aura, le tirage terminé, qu'à refaire le biseau en le passant sur une feuille de papier de verre, posée sur une pierre bien plate et de dimensions plus grandes, en ayant soin de prendre le rateau par son milieu, au moment du va et vient sur la feuille de papier de verre, afin que le ponçage du biseau se fasse régulièrement jusqu'à la disparition complète des bosses laissées sur ses deux extrémités en dehors de la bande de carton posé sous le cuir du rateau.

Les sangles

Ne jamais mettre la sangle simple pour le tirage des planches artistiques, car elle donne une pression très dure et beaucoup trop sèche, pression avec laquelle on court les risques de voir la pierre se briser sous un arrêt brusque du rateau, ce système a aussi le désavantage d'empêcher le foulage nécessaire à bien fouiller le travail du crayon exécuté sur pierre grainée.



L'impression et la mise en train des planches

L'impression lithographique, depuis la mise en train de la planche jusqu'au tirage des épreuves étant un métier dans lequel l'expérience, et surtout le tour de main, tiennent la plus large place, il ne nous serait pas facile d'en donner ici une analyse complète.

Nos petits conseils

Sur les moyens de bien imprimer, nos conseils ne peuvent, dans ces conditions, renfermer que des indications théoriques sur les opérations plus ou moins délicates par lesquelles doit passer la planche avant et pendant le tirage des épreuves pour en obtenir les meilleures résultats possibles.

Ces différentes opérations jouent dans l'impression un rôle considérable, car il ne suffit pas toujours, pour qu'une planche donne de bons résultats, que le travail de l'artiste soit crayonné et acidulé dans les conditions voulues, il faut encore, ces opérations terminées, que cette planche passe par une mise en train savante.

Cette mise en train, les différentes façons de diriger les tirages, ainsi que les moyens les plus pratiques de parer ou tout au moins de ne pas laisser s'aggraver sans y porter remède, en temps voulu, aux accidents qui peuvent survenir, soit avant ou pendant le tirage des planches, demandent de la part du

praticien, en plus de son expérience et de son habileté, beaucoup de discernement et de prévoyance, qualités sans lesquelles, malgré des données techniques les plus complètes, il ne pourrait faire œuvre de bon imprimeur.

C'est à lui qu'il appartient de tirer le meilleur parti possible de nos explications par l'attention et le goût qu'il apportera à les appliquer dans son travail, pour que la planche donne sur les épreuves, tout ce que l'artiste est en droit d'attendre de son œuvre.

Les essais

Il faut tout d'abord ne jamais mettre une planche en train sans que la préparation qui recouvre la pierre soit entièrement sèche, car sans cette précaution le crayon, en se délayant sous l'éponge au dégommage, peut former encre et tacher le dessin au point de perdre complètement le travail.

Régulièrement, une planche devrait rester au moins une nuit sous la préparation, afin qu'elle ait le temps de produire entièrement son effet en fixant solidement le crayon et l'encre sur la pierre.

Le calage

Avant de mettre une pierre sur la presse pour la caler, on ne saurait prendre trop de précautions pour éviter qu'elle ne se brise sous la pression, il faut pour cela ne pas négliger de la doubler (voir page 67) si elle n'a pas au moins six centimètres d'épaisseur, et surtout si la face qui repose sur le chariot, n'est pas absolument unie.

Ce qu'il faut aussi toujours prohiber, c'est l'usage de cartons sous la pierre pour la rehausser, ce système, en raison des lavages à grande eau du dessin est absolument dangereux, car cette eau débordant de la pierre et tombant sur le carton le fait gonfler, et sous une autre pierre, ces boursouflures peuvent être cause que cette dernière ne se brise sous la pression du rateau.

Il est même indispensable que le carton qui tient tout le chariot de la presse, soit recouvert d'une feuille de zinc clouée sur les bords, afin que l'humidité ne puisse l'atteindre.

Pour donner une pression bien égale, le rateau doit toujours être mis au milieu de la gorge du porte-rateau.

Il faut aussi pour éviter certains bavochures sur les épreuves que le cuir du chassis se trouve à un centimètre et demi environ au-dessus du dessin.

Rognages et nettoyages du dessin

La pierre sur la presse, on procède à une première opération qui consiste, soit à ébarber le dessin, soit à le débarrasser de toutes les salissures qui ne doivent pas figurer sur les épreuves.

On prend pour cela un morceau de pierre ponce, que l'on trempe dans l'eau, et avec lequel on frotte vigoureusement les marges de la pierre puis, sur ces parties poncées, on passe avec un pinceau, de la préparation un peu forte en acide afin que rien ne remonte sous le rouleau au moment de l'encrage de la planche.

Pour enlever cette préparation, il faut prendre beaucoup de précautions, c'est-à-dire ne pas craindre de bien rincer son éponge à grande eau chaque fois qu'elle vient d'essuyer un des côtés de la pierre, seul moyen d'éviter que la plus petite trainée d'acide ne puisse, en passant sur le dessin, produire une raie blanche qu'il n'est pas toujours facile à retoucher, surtout si elle tombe dans un endroit délicat de la planche.

Dégommages

Lorsque l'on procède au dégommage de la pierre surtout si elle est encore recouverte de sa couche de préparation, il ne faut pas négliger de bien la laver plusieurs fois à grande eau avec l'éponge, jusqu'à ce qu'il ne reste plus une parcelle de gomme sur la planche.

Sans cette précaution, il pourrait se produire, au moment de l'enlevage du dessin à l'essence, une déperdition dans les finesses du crayon, car l'essence mélangée avec de l'eau encore un peu gommée, peut produire ce que l'on appelle en terme de métier, un enlevage à la gomme, moyens dont on ne doit se servir que pour faire disparaître un voile de graisse ou des empâtements dans une planche.

L'enlevage à l'essence

En aucun cas, un dessin ne doit passer par l'enlevage à l'essence, sans que la pierre soit légèrement mouillée, car sans cela, le crayon se délayant avec l'essence, il pourrait se former un voile de graisse sur la planche, surtout si l'on se trouve en présence d'une pierre poreuse, ou si encore le travail manque d'acidulation.

Pour enlever une lithographie à l'essence, on prend un linge ou un morceau de flanelle bien propre avec lequel on frotte légèrement le dessin, jusqu'à ce que le travail du crayon et de l'encre soit entièrement disparu, puis, avec un autre chiffon et un peu d'eau, on essuie proprement de façon à ne laisser sur la pierre aucune trace d'essence avant de procéder à l'encrage de la planche.

Les chiffons, ainsi que les morceaux de flanelle, ayant servi à cette opération, ne devraient être employés qu'une seule fois si l'on veut éviter qu'ils ne soient la cause de traînées plus ou moins grasses qui pourraient se produire dans un autre dessin au moment de son enlevage à l'essence.

L'encrage de la planche

Il ne faut jamais, lorsqu'une planche est neuve, procéder à son premier encrage sans que les rouleaux et la table soient bien grattés et que le noir employé soit surtout un peu ferme, seul moyen de rester maître de son travail, c'est-à-dire de ne pas être débordé par la graisse, s'il a des tendances à s'alourdir au début de la mise en train, d'autant qu'il sera toujours facile de le

relâcher selon que la planche aura plus ou moins de facilités à venir sous le rouleau.

On ne doit commencer l'encrage d'une lithographie que très légèrement, de façon à ne faire monter le travail que progressivement sous le rouleau, et lorsqu'on juge qu'il donne à peu près dans son ensemble, tout ce qu'il y avait sur la pierre, on tire une épreuve, de préférence sur une feuille humide, afin de pouvoir se rendre bien compte du premier état de la planche.

Si le travail, après avoir été forcé à l'encrage, se présente encore un peu maigre à la deuxième épreuve, on a recours — la pierre n'étant pas encrée et bien sèche — à un léger graissage à la flanelle, afin de faciliter la planche à s'envelopper et à venir au ton voulu.

Si le contraire se présente, soit que le dessin n'ait pas été suffisamment attaqué par l'acidulation, ou encore si le travail subit l'influence trop élevée de la température, il faut pour remédier à ces défauts, suivre les moyens que nous indiquons dans le chapitre des Accidents.

Dès que la planche est parvenue à donner tout le travail de l'artiste, il n'y a plus qu'à la laisser s'améliorer sous un encrage soigné à mesure que l'on imprime les épreuves d'essais, dont une sera choisie parmi les meilleures, comme bon à tirer.

A ce sujet, nous ne saurions trop recommander aux essayeurs de ne donner à l'ouvrier, comme modèle, qu'une épreuve loyalement imprimée, c'est-à-dire sans aucun truquage, tels que double pression, ou la planche encrée trois ou quatre fois, ou tout au moins sans l'en prévenir, pour éviter toutes surprises au tirage définitif.

Les faux décalques

Lorsque l'artiste désire rehausser sa planche avec quelques tons, si l'on veut obtenir que toutes les finesses du crayon soient bien visibles sur les pierres qui doivent servir à la mise en place du travail des couleurs, il est indispensable de ne tirer les épreuves à faux décalques que sur des feuilles d'hydrochine.

Ce papier présente le double avantage de permettre à l'imprimeur le tirage de très bonnes épreuves, et de pouvoir ensuite les décalquer sous une légère pression, sans avoir besoin d'essencer la pierre blanche comme cela est obligatoire avec les bristols gommés.

Le seul inconvénient à craindre avec ce papier serait un manque de repérage des couleurs, si l'on ne prend la précaution au moment de tirer l'épreuve à faux décalque, de doubler la feuille sous la pression, afin de la rendre plus épaisse, et de ne la décoller ensuite de la pierre matrice qu'en la levant de tous les côtés à la fois, afin de partager, si minime soit-il, l'allongement du papier pendant cette seconde opération.

Pour éviter que le faux décalque qui se trouve sur une pierre de couleur ne vienne sous le rouleau en même temps que le travail de l'artiste, il est indispensable que l'encre avec laquelle on imprime sur les feuilles d'hydrochine soit délayée exclusivement qu'avec du gros miel ; il ne doit y entrer aucune parcelle de vernis, l'imprimeur n'a qu'à mettre un peu plus de nerf dans l'encrage de la planche ou, au besoin, l'encrer plusieurs fois.

On prend, comme encre à faux décalque, de la laque que l'on mélange avec un peu de noir afin que l'artiste puisse mieux juger l'effet de son travail, la couleur rouge du faux décalque faisant franchement diversion avec les crayons lithographiques qui sont noirs.

L'encre de conservation

Quand un essais est terminé, il est indispensable de mettre la planche en état de se conserver intacte, si elle est appelée ultérieurement à devoir fournir de nouveaux tirages.

Il n'y a pour cela qu'à remplacer l'encre d'impression par une autre matière plus grasse, réfractaire au séchage, car si on laisse un dessin sous l'encre d'impression ordinaire, qui, par le temps, formerait sur la pierre une sorte de vernis tenace et solide, on ne pourrait procéder à son enlevage à l'essence, que très difficilement, au moment où l'on aurait à tirer de nouvelles épreuves de la planche.

Dans certains cas, c'est-à-dire au bout de quelques mois, l'imprimeur, pour enlever cette encre de la pierre, est obligé de frotter le dessin avec un os de sèche et de l'essence jusqu'à sa complète disparition, opération qu'il n'est pas facile de mener à bien car l'on risque de détériorer plus ou moins les finesses du travail, et même de perdre complètement une planche.

Pour mettre une planche à l'encre de conservation dans de bonnes conditions, on commence par laver la pierre à l'essence afin de la débarrasser de son noir d'impression puis avec de l'encre à report mélangée de suif de mouton fondu, pour qu'il puisse se maintenir en bon état sous la gomme sans se rancir, on encre le travail avec toutes les précautions possibles, jusqu'à ce qu'il soit au ton voulu, et on gomme soigneusement la pierre.

Il est préférable, pour la mise des planches à l'encre grasse, d'être muni d'un rouleau qui devra servir exclusivement à cet usage.

Gommage des pierres

Lorsqu'on cesse de travailler, ou encore si la pierre doit être mise dans un casier pendant un certain temps, le gommage d'une planche joue un rôle très important, dans la lithographie, car si ce travail n'est pas exécuté dans les conditions qu'il exige, c'est-à-dire si la couche de gomme n'est pas également répartie sur la pierre, il peut survenir des accidents presque irréparables, tels que : des raies qui viendraient en noir sous l'encrage dans toutes les parties du dessin qui auraient été en contact avec l'air pendant un certain temps par un manque de gomme, ou encore des traînées blanches dans les endroits où la gomme aurait séjournée en épaisseur sur le travail qu'elle aurait peu à peu rongé.

Pour procéder à cette opération, on prend une éponge, la plus douce possible, on l'imbibe de gomme pas trop épaisse, et on la passe légèrement en tous sens sur la pierre jusqu'à ce que la couche de gomme se trouve bien également répartie sur la planche puis, avant son séchage complet, on tamponne doucement avec un chiffon bien propre afin d'éviter que la moindre petite place dans le travail n'en soit privée.

Il ne faut pas non plus négliger de bien laver son éponge chaque fois qu'elle vient de servir, cela afin d'éviter que la gomme ne la durcisse en séchant où qu'elle surisse en vieillissant.

Dans le premier cas, une éponge durcie peut occasionner des raies dans une planche et, dans le second cas, la gomme surie peut détériorer le travail, car elle l'acidule inutilement.

Cette opération, quoique très simple auprès de toutes celles que l'on rencontre dans notre métier, n'en était pas moins considérée, avec juste raison, par le père Lemercier, comme un tel manque de soins et de goût de la part de l'imprimeur, qu'il n'hésitait pas à se priver des services de celui derrière lequel il aurait trouvé une pierre mal gommée.

La mise à la retouche

Ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le dire, la mise à l'encre de retouche d'une pierre, a pour but de permettre à l'artiste de pouvoir reprendre une œuvre, si le résultat qu'il en attendait au tirage des épreuves d'essais ne lui a pas donné toute satisfaction, ou encore de profiter de ce procédé pour faire, au besoin, plusieurs états de son travail.

Ce moyen peut servir également à remettre en état les pierres ayant subi des accidents, ou lorsqu'elles se trouvent usées par de longs tirages.

Cette encre est un composé de bitume de Judée, de cire jaune, de suif de mouton, et de noir à dessin, dont voici les proportions de chacun de ces produits pour 500 grammes :

Bitume de Judée	400	grammes.
Cire jaune.	75	—
Noir à dessin.	15	—

On commence d'abord par faire fondre sur un feu vif, la cire jaune puis on ajoute peu à peu le bitume et le noir à dessin, et on tourne le tout avec

la spatule jusqu'à ce que le mélange de ces produits soit complet, à partir de cet instant, on laisse encore un petit quart d'heure sur un feu doux, et l'encre de retouche est faite.

Pour mettre une pierre à l'encre de retouche, on procède de la manière suivante :

1º On enlève sa pierre à l'essence et on la mouille à l'éponge assez fortement, puis sur un rouleau à grain le plus fin possible, on y dépose un peu d'encre à retouche que l'on mélange avec un peu d'essence de térébenthine, tout en roulant sur la table ;

2º Ce mélange obtenu, on encre la planche en passant le rouleau légèrement et vivement en tous sens sur la pierre, en faisant attention que l'encre de retouche s'étale bien également sur le dessin à mesure qu'elle sèche sous l'encrage, résultat qu'il n'est pas toujours facile de réaliser du premier coup, malgré une grande habitude de ce travail.

Lorsque cette opération est réussie, on prend un autre rouleau très peu chargé en noir d'impression qui ne servira simplement qu'à égaliser le premier encrage et à faire sortir les valeurs de la planche qui restent toujours un peu veules sous l'encre de retouche.

Ce deuxième encrage ne sera utile que si l'on prend bien soin de ne pas trop charger le dessin de noir d'impression, ce qui pourrait être la cause que cette encre, séchant difficilement, elle ne poisse sous le crayon de l'artiste, et ferait venir un travail boueux à l'impression.

Prendre aussi la précaution de laver immédiatement le rouleau qui aura servi à l'encre de retouche, afin de ne pas la laisser sécher sur le cuir qui pourrait se détériorier.

La mise à retouche terminée, on laisse bien sécher l'encre déposée sur la planche pendant une bonne nuit, avant de procéder à la dépréparation de la pierre, c'est-à-dire la rendre à son état primitif.

On obtient une bonne dépréparation en mélangeant vingt centimètres cube d'acide acétique cristallisé dans un litre d'eau, on passe de cette composition légèrement sur la pierre avec une éponge, et on lave de suite plusieurs fois à grande eau, on laisse ensuite sécher, et la planche, dans ces conditions, peut supporter toutes les retouches désirées.

Vernis à teinte

On nomme vernis à teinte, une composition que l'imprimeur étale sur une pierre appelée à recevoir le décalque d'un dessin, afin que l'artiste puisse y faire au grattoir et au papier de verre, des rehauts de blancs, cette deuxième planche étant destinée à être imprimée en teinte très faible ou très puissante afin de servir de complément au travail de la première planche.

Voici, d'après Langlois, inventeur de ce procédé, la formule de ce vernis, pour un kilog :

Cire jaune.	230	grammes.
Suif de mouton	100	—
Savon de Marseille	120	—
Térébenthine	90	—
Bitume de Judée.	250	—
Mactic en larmes	4	—
Vernis à tableaux	170	—

La cire jaune, le suif de mouton et le savon doivent être fondus ensemble sur un feu vif, avant d'y ajouter le bitume de Judée ainsi que le mastic en larmes, puis lorsque le mélange de ces produits est complet, on verse dans le récipient, après l'avoir retiré du feu, la térébenthine et le vernis, on remet le tout à chauffer au bain-marie et on continue à tourner constamment avec la spatule jusqu'à dissolution complète de toutes ces matières et on laisse refroidir.

Pour garnir bien également de cette composition une pierre destinée à recevoir des rehauts de blancs, on procède de la manière suivante :

On commence par essencer la pierre blanche sur laquelle on verse ensuite plus ou moins de ce bitume selon la puissance de tons nécessaire au sujet, on l'étale d'abord le mieux possible au chiffon et on finit de l'égaliser au rouleau lisse, en passant ce dernier légèrement et rapidement sur la pierre, jusqu'à ce que la couche de bitume, à mesure qu'elle sèche sous le rouleau, se répartisse régulièrement sur sa surface.

Cette opération terminée, on décalque sur le vernis bien sec, l'épreuve tirée sur hydrochine de la planche de noir, en procédant par report, afin de décalquer le plus possible de travail sur ce vernis, de façon que l'artiste puisse bien voir son dessin au moment de ses enlevages de blancs.

L'encrage d'un vernis

C'est au moment où la pierre revient de chez l'artiste que commence pour l'imprimeur, l'opération très délicate de mettre un vernis en état de pouvoir être imprimé sans crainte que les plus petits modelés du travail au grattoir ne s'égalisent au tirage.

Cette opération consiste à encrer ce vernis très vigoureusement au rouleau avec du noir un peu faible sans pour cela boucher le plus léger grattage, cet encrage a pour raison de venir renforcer le vernis afin de pouvoir ensuite aciduler fortement les enlevés de blancs sans les grossir ni altérer la couche de bitume qui recouvre la pierre.

Pour obtenir ce résultat on passe tout d'abord sur toute la surface de la pierre une première acidulation excessivement légère afin que les parties grattées puissent supporter sans se boucher un premier encrage, encrage que l'on continuera en mouillant la pierre de temps en temps au vin blanc jusqu'à ce que le vernis soit bien garni de noir avant de faire subir aux grattages l'acidulation forte qui les préservera des tendances qu'ils auraient à se boucher dans le cours du tirage.

Mais avant de procéder à une de ces opérations, il ne faut pas oublier de débarrasser la pierre du vernis qui entoure la planche ; on prend pour cela une règle en fer que l'on pose sur le bord du dessin, et on frotte vigoureusement le bitume avec un morceau de pierre ponce, de l'eau et du grès fin, jusqu'à sa disparition complète puis on acidule assez fortement ces parties poncées avec un blaireau en prenant la précaution, en enlevant cet acide à l'éponge, qu'il ne passe sur aucun endroit du vernis qui recouvre le reste de la pierre, car il se produirait des nuances dans la teinte au moment de son impression, nuances qu'il n'y a nul moyen de retoucher sur un bitume.

Pour éviter ces accidents, il n'y a qu'à rincer son éponge à pleine eau chaque fois qu'elle vient de passer sur un des côtés de la pierre, précaution que nous avons déjà recommandée de prendre chaque fois que l'on touche à l'acide.

Les tirages

Après avoir démontré en plusieurs chapitres le rôle très compliqué du travail de l'essayeur dans la mise en train des planches, ainsi que les moyens d'appliquer à la lithographie certains procédés artistiques, il nous reste à indiquer les méthodes que nous ont apprises nos maîtres, non seulement pour imprimer de belles épreuves, mais aussi pour mener le tirage d'une planche aussi longtemps que possible sans que le travail se désagrège.

La plus grande difficulté dans l'exécution d'un long tirage d'épreuves, consiste pour l'imprimeur à mener son travail autant que possible rien qu'à l'encrage et à la force du poignet, de manière à ne jamais laisser s'alourdir la planche, afin de n'avoir recours à la préparation qu'à la dernière extrémité, ou tout au moins sans avoir mis la pierre en état de supporter cette opération sans crainte que l'acidulation ne grossisse le dessin.

Pour obtenir ce résultat, il est absolument nécessaire de suivre bien scrupuleusement “ Nos Petits Conseils ” sur certaines précautions qu'il est indispensable de prendre dans le cours des tirages, précautions sans lesquelles un imprimeur — même très habile — ne pourrait faire rendre à la planche qu'un nombre plus ou moins restreint d'épreuves, pouvant se comparer au bon à tirer.

Lorsque l'on vient de dégommer et d'enlever bien soigneusement la pierre à l'essence, il ne faut jamais procéder à l'encrage de la planche sans que le noir d'impression soit plutôt un peu ferme, de façon à pouvoir se rendre compte de l'état du travail sans risquer au début du tirage de se voir déborder par le noir, d'autant plus qu'il est toujours temps de lâcher ce noir peu à peu au vernis selon les besoins.

En aucun cas, on ne doit quitter son travail dans le cours d'un tirage, sans prendre le soin de laisser la pierre bien mouillée, ou ce qui est de beaucoup préférable, de la gommer légèrement après avoir encré un premier coup ; sans cette précaution, le travail s'alourdit très vite, s'il est exposé à l'air sans eau et sans gomme.

Même lorsqu'une planche vient bien à l'impression, nous ne saurions trop recommander pour que le travail conserve toute sa fraîcheur, de ne jamais

négliger, la journée terminée, d'enlever sa pierre à l'essence et de la mettre bien soigneusement à l'encre grasse, afin de ne pas laisser un dessin une nuit sous gomme avec le noir d'impression et surtout encrer avec des rouleaux entretenus d'humidité dans le cours des tirages par les mouillages de la pierre.

Si malgré toutes ces précautions, il arrive qu'on se trouve obligé d'avoir recours à une acidulation pour empêcher le travail de s'alourdir, ou si au bout d'un certain nombre d'exemplaires, cette opération devient nécessaire pour ramener le grain de la pierre qui commence à se lisser, sous l'encrage du rouleau, il ne faut jamais aciduler la planche sans l'avoir remise bien en état à force d'encrage avec du noir très ferme et en mouillant la pierre avec du vin blanc ; sans cette précaution, cette acidulation fixerait les empâtements au lieu de les faire disparaître.

Lorsque le contraire se produit, c'est-à-dire si le travail a des tendances à se dégarnir en travaillant, il est préférable au lieu de ramollir son noir au vernis, de mettre de temps en temps sur le rouleau, avant d'encrer, quelques gouttes d'huile verte (dit beaume tranquille) avec le doigt, jusqu'à ce que le travail ait repris son enveloppe.

En plus de “ Nos Petits Conseils ”, il est bien entendu que l'habileté et le tour de main de l'imprimeur viennent en première ligne, car sans ces qualités, il ne pourrait appliquer, ni se servir avantageusement des quelques moyens que nous venons d'indiquer pour tirer de belles épreuves, et en faire un assez long tirage, en conservant la pierre à son état primitif.

Les encres

Il est incontestable que la beauté des noirs et des couleurs que l'on ne trouve que sur les anciennes lithographies provient surtout de ce que, à cette époque, certaines maisons fabriquaient elles-mêmes leurs vernis dans les conditions voulues avec des matières de premières qualités, en tous cas ces questions ne sont pas de notre ressort, elles regardent plutôt les chimistes.

Nous ne pouvons donc, sur ce sujet, que recommander aux imprimeurs de ne s'adresser pour être bien servis, qu'à des maisons sérieuses, et de ne pas

regarder à mettre le prix. Si les produits dont vous vous servez vous donnent satisfaction, car il est beaucoup plus économique de travailler avec de bonnes couleurs, que de produire de mauvais tirages, ou de prendre souvent beaucoup de temps.

Les papiers

En raison de la sensibilité de la pierre qui, pendant le tirage des épreuves craint le contact de toute espèce de corps gras ou acidulés, les papiers jouent dans l'impression un rôle très important, surtout lorsqu'il s'agit des planches de crayons, car, pour ce genre de travail, on est obligé de les mouiller afin de les rendre plus souples et mieux à même de bien relever l'encre déposée sur la planche.

Dans ces conditions, il arrive souvent, lorsque l'on emploie des papiers collés, même de bonnes qualités, que l'eau en détrempant la pâte, fasse sortir sous l'humidité, certaines matières dont son encollage est composé, matières qui viennent se fixer sur la pierre à mesure que chaque pression fait adhérer la feuille sur la planche, et qui, selon leurs natures peuvent soit graisser, soit manger peu à peu les finesses du travail.

D'autres encore, pour ne citer que certains papiers de Hollande, dégagent à l'humidité des matières qui, non seulement brûlent le travail, mais le garnissent aussi de taches grasses qui prennent le noir sous l'encrage et qui peuvent être la cause de la perte complète d'une planche si on insiste à vouloir l'utiliser.

Ces deux exemples suffisent à démontrer qu'en impression lithographique sur papier mouillé, il est préférable de n'employer que des papiers sans colle, à moins de les isoler de la pierre, en interposant un chine entre la feuille et le dessin, seul moyen qui puisse permettre à l'imprimeur de se servir de n'importe quel papier choisi par l'artiste, sans crainte de compromettre le travail de la planche.

Le vrai chine, c'est-à-dire celui qui vient directement de Chine, est le meilleur de tous les papiers pour l'impression des planches lithographiphes, c'est du reste celui sur lequel presque toutes les belles estampes modernes et anciennes

ont été tirées, il est soyeux et brillant et d'une couleur assez agréable qui rappelle, quand il est beau, l'aspect du ton de la pierre, son seul défaut, c'est d'être souvent couvert de petites peluches de paille qui demandent beaucoup d'attention pour les enlever sans trouer la feuille.

En raison de ce défaut, il est préférable, lorsqu'on a des portraits ou des planches à imprimer comportant beaucoup de finesse, de ne se servir que de chine français, moins souple et moins résistant, mais qui a l'avantage d'être très unis et de posséder une variété de tons assez distingués qui permettent, par contraste avec ceux des papiers sur lesquels ils se trouvent collés, d'obtenir de très jolis effets sur les épreuves.



Les accidents

Nous vous avons exposé dans de précédents chapitres traitant la question des soins à prendre dans la lithographie, que les difficultés et les accidents que l'on rencontre le plus souvent à l'impression, sont dus presque toujours au manque de précautions, ignorées ou inobservées, dans les différentes manipulations par lesquelles passe la pierre, depuis son grainage jusqu'à sa mise sous presse.

A moins de causes inconnues de l'imprimeur, c'est-à-dire si une pierre a subi certains tripotages antilithographiques, soit avant, soit pendant le travail de l'artiste, et en dehors surtout d'un dessin insuffisamment effacé par le graineur.

Les accidents qui peuvent survenir à l'impression d'une planche sont en général plus ou moins réparables.

Il suffit pour cela de suivre avec beaucoup de soins et de méthode les moyens que nous allons indiquer, car la moindre négligence pour enlever ou atténuer le plus petit défaut, peut devenir la cause de complications assez graves dans le travail et arriver à compromettre entièrement une planche.

Pierre mal effacée

Cet accident, qui provient toujours d'un mauvais grainage, est un des inconvénients les plus graves qu'un essayeur puisse rencontrer au moment de la mise en train d'une planche, car il est la cause directe de la perte complète du travail de l'artiste.

Sur une pierre qui n'a pas été suffisamment attaquée par le grainage, pour faire disparaître entièrement toutes traces de corps gras et de préparation d'un dessin, il se produit ceci :

Le nouveau travail ayant beaucoup de difficultés à venir sous le rouleau, l'imprimeur se trouve obligé pour le faire monter et le maintenir, d'avoir recours à des graissages de flanelle plus ou moins violents, ou à des enlevages à l'huile verte, moyens qui ont le désavantage, dans ces conditions d'exiter l'ancienne composition à sortir de la pierre, et par ce fait, l'œuvre se trouve complètement perdue.

Le seul moyen que nous puissions recommander aux intéressés pour éviter cet accident irréparable, consiste simplement à suivre bien scrupuleusement nos recommandations sur ce sujet au chapitre des grainages et effaçages de pierre. (Voir page 64.)

Pierres tendres

Nous ne saurions donc trop recommander de ne négliger aucun de " Nos Petits Conseils ", sur le choix et la qualité des pierres à envoyer aux artistes, selon le travail qu'elles sont appelées à recevoir.

Sans être un accident aussi grave que le précédent, une lithographie exécutée sur une pierre par trop tendre, n'en est pas moins une œuvre perdue car, malgré l'habileté de l'imprimeur et sa meilleure volonté, cette planche ne pourra fournir à l'impression que des épreuves, non seulement d'une qualité très inférieure, mais encore ne pourra-t-il en être tiré qu'un nombre très limité, selon que la pâte de la pierre sera plus ou moins ferme, cet accident peut, par suite, porter à l'artiste de grand préjudices à tous les points de vue.

Pour qu'une planche lithographique, exécutée dans ces mauvaises conditions, puisse arriver à produire le plus d'épreuves possibles à peu près passables, il n'y a qu'à suivre bien exactement les moyens que nous allons indiquer, moyens qui nous ont toujours réussi, chaque fois que nous nous sommes trouvé en présence de ces difficultés.

Quoique bien acidulée, un dessin sur une pierre trop tendre ayant des tendances, à mesure que l'on imprime, à s'alourdir dans les noirs, et à s'empâter dans les demi-teintes, il est indispensable de lutter contre ces défauts et de les arrêter à temps.

Il n'y a pour cela qu'à mouiller de temps à autre la pierre, avec quelques gouttes de vin blanc, et d'encrer très vigoureusement le travail à la force du poignet avec des rouleaux un peu durs garnis de noir le plus ferme possible, noir dans lequel il est nécessaire, en plus du vernis, d'y ajouter une petite pointe de mordant.

Comme malgré toutes ces précautions, il arrive toujours un moment où le voile précurseur de l'empâtement se déclare, après un certain nombre d'épreuves, c'est alors qu'il ne faut pas s'entêter en continuant à tirer, il n'y a qu'à procéder de suite à un enlevage à l'essence à blanc du dessin, pour le mettre ensuite bien blond à l'encre grasse, puis on gomme soigneusement et on laisse reposer la planche pendant quelques temps avant de recommencer à imprimer.

Ces opérations, bien comprises, peuvent être répétées plusieurs fois et permettre à l'œuvre de donner un maximum d'épreuves qui ne peuvent être que passables, car somme toute, c'est le seul résultat que l'on puisse espérer obtenir d'une lithographie exécutée avec une pierre trop tendre.

Manque d'acidulation

Malgré toutes les précautions prises par l'imprimeur, il peut se trouver qu'un travail ait des tendances à s'alourdir dès les premières épreuves par un manque d'acidulation.

Cet accident peut aussi avoir pour facteurs plusieurs autres causes, telles que la qualité de la pierre, la température élevée du lieu dans lequel une pierre a séjourné, ou encore, selon la façon dont l'artiste a traité son travail.

Pour vaincre cette difficulté, il n'y a qu'un moyen : dès que l'on s'aperçoit qu'un travail a des tendances à s'estomper, on enlève le dessin à l'essence, puis

on l'encre légèrement à l'encre grasse, et on laisse sécher sous gomme quelques instants, pendant lesquels on regratte les rouleaux et on raffermit son noir.

Cette première opération terminée, on dégomme et on enlève à nouveau le travail à l'essence, puis on encre la planche plusieurs fois très vigoureusement jusqu'à ce que le dessin ait repris son premier aspect, c'est-à-dire les noirs, leur piquant, et les finesses leurs transparences.

Cette planche encrée dans les conditions que nous venons d'indiquer, il n'y a plus qu'à la réaciduler très légèrement, et à laisser reposer la pierre sous la préparation, on devra attendre qu'elle soit entièrement sèche avant de continuer le tirage.

Planche trop acidulée

Lorsqu'un dessin se trouve trop acidulé, la faute en revient toujours directement à l'imprimeur, et s'il a pris les précautions nécessaires cet accident, ne devrait jamais se produire, ou du moins ne pas atteindre les proportions d'un désastre car, à un certain degré, une préparation trop violente peut perdre complètement une planche.

C'est pour éviter que cela n'arrive que nous nous sommes étendus très longuement, dans un précédent chapitre, sur certaines proportions d'acide dans l'eau gommée qu'il est indispensable de ne pas dépasser dans la préparation d'une pierre. (Voir page 70.)

Les moyens plus ou moins vigoureux qui peuvent être employés à faire remonter une planche, trop préparée, sont gradués selon que le travail de l'artiste sera plus ou moins détérioré par l'acide.

1° Dès que l'on s'aperçoit qu'un travail ne vient pas facilement sous l'encrage du rouleau, la première chose à faire consiste à lâcher un peu son noir, ou à mettre de temps à autre quelques pointes d'huile verte sur le rouleau ;

2° Si après quelques épreuves le travail n'est pas encore suffisamment remonté, il faut avoir recours à un autre moyen plus énergique, avant d'encrer, quand la pierre se trouve bien sèche, on frotte légèrement le dessin avec une

flanelle garnie de crayon lithographique, en ayant soin de ne pas abuser de ce procédé, sans cela il pourrait se produire un voile sur la pierre qu'il ne serait guère possible de faire disparaître qu'avec d'autres moyens qui rameneraient le travail à son premier état, c'est-à-dire dégarni ;

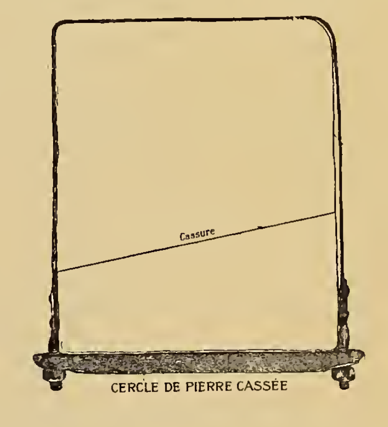
3o Si, malgré toute cette cuisine, le travail ne revient pas, c'est que la planche a été par trop attaquée par l'acide et, dans ces conditions, il n'y a plus qu'à mettre la pierre à la retouche et à la renvoyer chez l'artiste.

Car, même un enlevage à la sèche avec de l'essence mélangée d'huile verte, ne pourrait servir qu'à perdre complètement la planche, ce moyen extrême ne pouvant être employé avec quelques chances de succès que sur d'ancienne compositions.

Pierres cassées

Lorsqu'une pierre se brise dans le cours d'un tirage ou dans toutes autres circonstances, il n'y a qu'un seul moyen qui puisse permettre d'en continuer l'impression si la cassure n'est pas trop importante, ou, dans le cas contraire, d'en tirer des épreuves avec une encre spéciale qui serviront à faire un report du dessin sur une autre pierre si la planche en vaut la peine.

Ce moyen consiste à entourer la pierre cassée d'un cercle de feuillard fabriqué comme le modèle ci-contre, à la condition que les écrous de serrages se trouvent toujours placés dans le sens de la cassure, afin que les morceaux de la pierre ne puissent, au moment de ce serrage, dévier de leurs emplacements, c'est-à-dire tirer sur la cassure pour en resserrer les deux lèvres.



CERCLE DE PIERRE CASSÉE

Il faut aussi avoir soin de ne jamais cercler une pierre sans avoir préalablement disposé, coté du dessin chacun des morceaux sur une autre pierre bien plate et autant que possible du même format.

Sans cette précaution, ces morceaux cassés pourraient ne pas se trouver au même niveau au moment de remettre la planche au tirage, ce qui dans ces

conditions, empêcherait un encrage régulier du dessin, et de plus, les cassures s'écailleraient sous la pression.

Lorsqu'une pierre se casse étant doublée, il ne faut jamais la cercler avec sa doublure, on la dédouble soigneusement, on la cercle comme il est indiqué plus haut, et l'on profite de ce qu'elle est encore à plat sur l'autre pierre pour la redoubler — toute cerclée — il est nécessaire, dans ces conditions, de commander la bande de feuillard d'un millième ou deux moins large que la pierre si elle est mince, afin que le cercle ne touche en rien à la doublure.

Les fissures

Il ne faut pas confondre certaines petites veines très fines que l'on rencontre assez souvent dans les pierres lithographiques avec les fissures dont nous voulons parler, c'est-à-dire celles qui peuvent être la cause qu'une pierre se sépare en deux sous la pression au moment du tirage des épreuves.

On reconnaît très facilement ces fissures dangereuses pour la planche, soit quand on mouille la pierre, car elles absorbent l'eau, ou encore lorsque cette pierre produit un son de fêlure en la cognant légèrement avec une clef de presse.

Dès que l'on s'aperçoit qu'une fissure se déclare, il n'y a qu'un moyen d'éviter qu'elle ne gagne complètement la pierre et qu'elle ne s'écaille sous la pression, il faut procéder de suite à un cerclage de cette pierre dans les mêmes conditions que celles indiquées dans le chapitre précédent, sauf si cette pierre est doublée, de ne la dédoubler qu'une fois le cercle posé, car sans cette précaution, on risquerait de la briser complètement en la séparant de sa doublure.

Veines de silex, Vermicelles

Dans le calcaire de certaines pierres, on rencontre quelquefois des cristallisations sous formes de veines ou de mouchetages silicieux, appelés vermicelles.

Ces corps étrangers étant absolument réfractaires aux matières grasses des produits lithographiques qui servent à dessiner sur pierre, c'est autant de raies blanches ou de points blancs qui sortiront de la planche au moment de l'impression, et selon la place où ces défauts tomberont dans le dessin, ils peuvent être la cause de retouches très laborieuses sur les épreuves pour les faire disparaître.

Le seul moyen d'éviter tout cela, consiste à ne pas envoyer une pierre dans ces conditions chez l'artiste, ou alors, celui-ci devra la refuser si ces défauts peuvent porter préjudice à son travail.

Points blancs

En dehors de ceux produits par les vermicelles, d'autres points blancs peuvent surgir tout à coup dans une planche.

Ces derniers proviennent ordinairement d'un manque de précautions, car ils sont le résultat de postillons de salive lancés sur la pierre pendant qu'on y exécute un dessin.

Pour éviter ces accidents, il faut éviter de parler au-dessus de son travail, et surtout on aura soin d'en écarter tout bavard en mal de discours.

Les anciens lithographes prenaient en travaillant la précaution de tailler un morceau de carte dont le centre était traversé par un petit bout de bois ou d'os qu'ils tenaient à leur bouche; de cette façon, ils évitaient, non seulement les points blancs, mais encore la buée de leur haleine sur le crayon, ce qui a le désavantage d'alourdir le travail.

Ces défauts ne peuvent disparaître de la planche que par des retouches très soigneusement faites par l'essayeur en procédant de la manière suivante :

Dès que l'épreuve est tirée, on bouche les parties blanches très légèrement avec un crayon lithographique taillé bien fin, la pierre étant surtout bien sèche, ensuite on hâle fortement ces retouches au crayon, afin de le cristaliser et le fixer, et on laisse sécher.

Lorsque malgré ces corrections, certains points blancs persistent, comme cela peut du reste arriver si l'acidulation de la salive a trop attaqué la pierre, on exécute l'opération suivante :

On encre doucement la planche et on passe un peu de vinaigre très léger avec un pinceau sur les places qui sont restées blanches afin de les dépréparer légèrement, on les reprend à nouveau au crayon, et on laisse ensuite la pierre sous gomme pendant quelques instants avant de continuer l'essai de la planche.

Points et taches noirs

Les points noirs qui surgissent sous l'encrage au moment de la mise en train d'une planche proviennent le plus souvent de pellicules grasses tombées sur le travail dans le cours de son exécution sur pierre.

Ces pellicules, selon qu'elles sont plus ou moins graisseuses, peuvent produire des taches très tenaces que l'on ne peut faire disparaître complètement qu'en courant le risque de détériorer une planche, surtout lorsque ces taches apparaissent dans certains endroits très délicats du dessin.

Pour enlever dans de bonnes conditions, une tache ou un point noir dans une planche, nous ne saurions trop recommander de bien suivre " Nos Petits Conseils " car la plus petite négligence dans ce travail peut amener des complications dont l'imprimeur a souvent bien des difficultés pour en sortir.

On commence d'abord par fortement encrer la pierre puis, lorsqu'elle est bien sèche, avec une plume d'oie très pointue, que l'on trempe dans de la préparation plus ou moins forte en acide, selon la puissance de la tache à enlever, on la picotte progressivement jusqu'à ce que sa valeur soit égale à celle du travail qui l'entoure.

Cette opération, quoique très simple en théorie, exige cependant de la part de l'essayeur, en plus de toute son attention, un petit tour de main sans lequel il ne pourra la mener à bonne fin.

Nous donnerons encore un conseil, pour terminer, celui de toujours tirer d'abord une épreuve avec tous ses défauts, afin de la soumettre à l'artiste pour qu'il puisse, une autre fois, prendre les précautions nécessaires à mieux présenter sa planche à l'impression.

Pierre piquée par l'humidité

Lorsqu'une lithographie est appelée à devoir fournir de nouveaux tirages, si l'on veut éviter qu'elle ne se pique, c'est-à-dire qu'elle ne se trouve couverte de marbrures au moment de sa réimpression, il ne faut jamais ranger la pierre dans une cave ou dans un endroit trop humide.

Les marbrures dans une planche, proviennent toujours de ce que l'humidité, au bout d'un certain temps, détrempe et absorbe, dans certaines parties, la couche de gomme qui recouvre la pierre afin de préserver son dessin de tout contact avec l'air.

Dans certaines caves, la pierre peut se couvrir de salpêtre qui ronge et creuse la planche principalement dans ses parties sans gomme, et dans ce cas le travail se trouve complètement perdu, car aucune retouche n'est plus possible.

Il est donc indispensable, pour mettre une pierre au repos, de choisir un endroit frais et surtout bien aéré tel un sous sol.

Dès qu'on se trouve en préeence d'une planche tant soit peu piquée par l'humidité, il n'y a qu'un moyen d'y remédier, il faut tout d'abord, avant de commencer la mise en train de la planche, la regommer légèrement et laisser sécher, puis avec un mélange d'essence et d'huile verte,, on procède à son enlevage habituel en frottant doucement le travail avec un morceau d'os de sèche ou de charbon de bois bien tendre.

Cette première opération terminée, on encre la planche avec du noir un peu ferme, et s'il se produit sur la pierre un léger voile de graisse occasionné par l'huile verte, on multiplie les encrages en mouillant à chaque fois avec un peu de vin blanc jusqu'à ce qu'il disparaisse, et que la planche soit au ton.

Ce résultat obtenu on talque, et on prépare légèrement afin de fixer le travail avant de tirer, et à moins qu'elles ne soient attaquées par le salpêtre ces piqûres ne peuvent résister à ces opérations bien comprises.

Les bavochures

Les bavochures ou traquages qui peuvent survenir sur les épreuves, sont dus à plusieurs causes, les nommer, c'est indiquer à l'imprimeur les moyens de les éviter, lorsqu'ils se produisent, à lui de faire le nécessaire, afin d'y remédier selon leurs origines.

Les causes de bavochures sous la pression sont les suivantes : La feuille mouillée irrégulièrement ou le chine pas assez intercalé, le cuir du chassis mal tendu ou portant sur la pierre de laquelle il doit être élevé d'au moins d'un bon centimètre; un garde-main gondolé, ou pas assez fait, ou encore une pierre callée trop au bord, ce qui fait relever l'autre extrémité sous la pression du rateau, et qui vient toucher la feuille de papier avant que la pression soit faite.

La mise en carton

Lorsqu'un tirage exécuté sur papier mouillé est terminé, sa mise en carton s'impose si l'on veut que les épreuves puissent être présentées sous un bel aspect, c'est-à-dire sèches et bien droites, sans cette précaution, les marges de la feuille qui n'ont pas été passées en pression sous le rateau, se relèvent en séchant et l'épreuve est toute gondolée.

Ce travail excessivement simple à faire ne demande qu'un matériel de cartons feutre assez épais, d'une dimension assez grande pour qu'ils puissent abriter facilement tous les formats de papier.

Il est indispensable d'en être muni d'une quantité suffisante, pour ne pas faire resservir, avant qu'ils aient eu le temps de bien sécher, ceux encore humides qui viennent d'être employés à cette besogne.

Pour conserver ces cartons en bon état le plus longtemps possible, afin qu'ils ne s'abîment pas sur les bords et qu'ils n'arrivent pas à déposer des peluches sur les épreuves, il est préférable de les border et de les garnir recto-verso, d'une feuille de simili japon, collée avec de la colle forte très légère.

On procède à la mise en carton d'un tirage pendant qu'il est encore humide, on y intercale les épreuves par deux, dos à dos, afin qu'en séchant le noir d'impression ne puisse décalquer et salir l'envers des feuilles, puis on charge suffisamment de poids ou de pierres les cartons pour que les épreuves en sortent bien unies, ou ce qui est préférable, on met toute la pile sous une presse à percussion de relieur, sans trop presser, afin de ne pas satiner le papier.

. . . .

Ce dernier conseil terminera le Manuel de Lithographie Artistique, pour l'artiste et l'imprimeur ;

Nous croyons avoir été aussi complet que possible, tout en restant simple.

Cependant si quelque lecteur découvrait un oubli, ou connaissait un procédé ou un truc que nous aurions omis dans ce volume, ou que nous ne connaitrions pas, nous lui serions infiniment reconnaissant de nous le signaler, afin que dans une nouvelle Edition, nous puissions en faire profiter les artistes ou nos collègues imprimeurs.

Quelques personnes compétentes auxquelles nous avons déjà lu le manuscrit de ce livre, nous ont fait remarquer qu'au point de vue de la langue, nous avions employé quelquefois des termes et des phrases n'étant pas d'une correction impeccable, nous ne nous en excusons pas, au contraire, ceci n'est pas de la littérature, et nous avons estimé qu'il ne fallait pas, sous des termes trop recherchés, faire disparaitre la clarté.

Ce volume est le livre de l'ouvrier lithographe, de l'apprenti, de l'imprimeur et de l'artiste, laissons lui sa simplicité.

Clair et vrai, c'est ce que nous avons voulu faire avec l'espoir d'y avoir réussi.



TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Lithographies artistiques dessinées directement sur pierre

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

Lithographies artistiques dessinées sur différents papiers et reportées sur pierre.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV



Imprimé par

L. DULAC

8, Rue Lamartine, 8

PARIS

